

اللغة العربية

بين التجديد والتقليد

د. سامي الرباع

مقدمة

يقسم البحث إلى أربعة أجزاء :

- في الجزء الأول سنتناول الاطار النظري لبعض الجوانب المتعلقة باللغة بشكل عام بين التجديد والتقليد.
- أما في الجزء الثاني فستعرض باختصار لبعض السمات التقليدية للعربية المكتوبة^(١).
- في الجزء الثالث ستناقش عملية التعريب بين التجديد والتقليد.
- في الجزء الرابع والأخير سنعالج جوانب من مناهج قواعد ونحو اللغة العربية ايضا بين التجديد والتقليد.

الاطار النظري للبحث

أما فيما يتعلق بالإطار النظري فسنطرح على التوالي بعض المسلمات والبدهييات والمقولات الخاصة باللغة، اية لغة، بين التجديد والتقليد.

(*) القي البحث في إطار محاضرة عامة دعت لحضورها اللجنة الثقافية في كلية الآداب/ جامعة الكويت وذلك في ١٩٨٧/١٢/٨ بنادي الجامعة بالشويخ.

(**) أشكر كلا من السيدة ليل أحمد والزميل الدكتور علاء الجبالي على ملاحظتهما القيمة التي أبدياهما تجاه البحث. كما أشكر الأنسة سهام التايه على الجهود الحميدة التي بذلتها في طباعة نص البحث.

— اللغة بعناصرها التعبيرية المتعددة وسيلة ضرورية يحتاجها الانسان بحكم حاجته للتعامل مع الآخرين ومع بيئته. ويحرك هذه الضرورة الوعي الذي يدفع الانسان للتواصل مع الآخرين بغية فهم الواقع الذي يدور من حوله^(٢). واللغة توابك الإنسان في تحركه وتطوره الفكري والحضاري وتعكس المستويات الفكرية والحضارية التي وصل اليها. واللغة علاوة على ذلك كالحضارة تتطور بتطورها وتحدد هذه (اي حضارة) مفاهيمها ووسائلها التعبيرية.

— ومن هذا المنطلق يمكن لنا من خلال دراسة اللغة أن نتعرف على التحولات الحضارية في مجتمع ما، الاجتماعية منها والسياسية والثقافية. لذلك فتاريخ اللغة هو تاريخ الحضارة وتاريخ معانيها. وبالتالي «... لا تقتصر أهمية اللغة على دورها في الحياة الحاضرة وإنما تمتد الى دراسة ماضي الامة الذي يقدم مادة غنية عن قدمها وعمق جذورها»^(٣).

— والعكس صحيح، أي أن الواقع الحضاري يمكن أن يحدد الملامح التعبيرية للغة، وأن وسائل الانتاج والنظام الاقتصادي والاجتماعي المسيطره تفرض مضامين وعناصر تعبيرية معينة.

— إن تاريخ اللغة هو تاريخ حافل بالتطور والحركة والتجديد في الاتجاهات المختلفة، وعلى كافة المستويات الدلالية والتركيبية، وتركيبيا (أي قواعديا) فبعض ما يعتبر اليوم «صحيحا» كان يوما ما يعتبر «خطأ» والعكس صحيح.

— اللغة بعناصرها التعبيرية المختلفة، بالاضافة الى وظائفها التواصلية، في اداة لفهم الواقع، وصفا وتحليلا. وان زيادة الدقة في العناصر التعبيرية والتركيبية للغة تسهل فهم الواقع بصورة اكمل وتعين على دفع الحركة الفكرية إلى الأمام. وإن افتقار اللغة لهذه السمات يحد من قدرة أبنائها على استعمال الوسيلة اللغوية بشكل فعال.

— لكل فكر مفاهيمه ووسائله التعبيرية، وإن اكتشاف مفاهيم جديدة أو صقل دقة الموجود منها - عن طريق الاشتقاق أو الاضافة - هو بمثابة تطوير لهذا الفكر.

وكلها اضافات تثري اللغة وتطورها وتدعم قدراتها التعبيرية والفكرية . وبذا تغدو اللغة وسيلة قيمة لخدمة هذا التطور . كما وتلعب اللغة دورا كبيرا في نشأة أي فكر وتطويره^(٤) . «وغو اللغة يعني تزايداً مستمرا في محتواها من المصطلح الحضاري والعلمي للوفاء بمتطلبات التقدم العلمي والتقني والحضاري ، وهي متطلبات تتنامى يوما بعد يوم»^(٥) . وان التمسك ببعض القديم اللغوي قد يعرقل مسيرة تطور الفكر والتجديد في مضامينه وابعاد تكوينه .

— كل لغة معرضة للتأثر بلغة أو لغات أخرى لأسباب متعددة منها العلمية والتكنولوجية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية . وفي اطار هذا التأثير تكتسب اللغة وسائل تعبيرية منها الجديد على اللغة ومنها ما يضاف أو يحل محل مثل أو مرادف لها في اللغة .

وهنا تلعب الطبقة الاجتماعية المسيطرة دورا هاما في تحقيق التأثير اللغوي^(٦) . فمثلا بحكم تطلعات الطبقة المتوسطة (البرجوازية) للتحديث والتجديد ، فهي تتبنى الجديد بحماس شكلا ومضمونا ، خاصة إذا كان مصدره ما يسمى باهل «التقدم والرقى» بالغرب .

— وإن أي تغير لغوي مهما كان نوعه يفرض نفسه على الواقع اللغوي - لظروف مختلفة - . وقد أثبتت التجربة فشل محاولات التصدي والوقوف أمام بعض التغيرات اللغوية . والكل على دراية بفشل التوصيات والقرارات اللغوية الصادرة عن المجامع اللغوية المختلفة . وإن التمسك ببعض العناصر التعبيرية ورفض الجديد منها - لكونها دخيلة على التراث اللغوي - يسهم في توسيع الفجوة بين الواقع اللغوي النظري من جهة والعمل من جهة أخرى .

— وبالتالي فإن التزمّت اللغوي لأسباب دينية أو لأسباب تراثية أي التمسك بالتراث اللغوي والأدبي وقوالبه التعبيرية يحد من تطور اللغة وقدراتها الاستيعابية والتعبيرية .

— وتجديد اللغة لا يحدث حبا في التغيير في حد ذاته بل هو ضرورة لغوية وفكرية في

نفس الوقت، وذلك لأن اللغة التقليدية ووسائلها التعبيرية والتركيبية تصل إلى مرحلة من تطور الحضارة لا تستطيع معها أن تؤدي وظيفتها التعبيرية على اكمل وجه، وذلك للفرق الدلالي الشاسع بين المفهوم التقليدي والواقع المراد التعبير عنه أو الإشارة إليه.

— إن التجديد في اللغة ليس عملاً «إدارياً»^(٧)، ولا مكتبياً يتم بطريقة آلية وذلك بنحت لفظ أو اشتقاقه من التراث اللغوي والأدبي بقدر ما هو عمل يتطلب توفر مهارات ومعرفة لغوية واختصاصية واجتماعية ونفسية كما سنرى حين ننتقل للحديث عن التعريب.

— نعتقد أن التجديد في اللغة يمكن أن ينجح إذا اعتمد على قاعدة النفعية أي سد حاجة تعبيرية معينة دون تزمت وقسرية ذلك لأن اللغة من حيث هي أداة متحركة لارتباطها بنشاط الإنسان المتجدد، يحكمها قانون الغاية والنفعية وليس قانون القسرية، لأن قانون القسرية يعزلها بينما قانون الغاية والنفعية يجعلها رفيقة التطور الفكري وفي خدمته.

— اللغة كما ذكرنا ظاهرة اجتماعية وثقافية لصيقة بتطور الحياة ومعانيها، أصيلة كانت أم دخيلة وبالتالي لا يجوز سجنها في قوالب شكلية أو دلالية ثابتة لا تتبدل. فكل عنصر لغوي هو طاقة حية متنامية من حال إلى حال ومتنقلة من محتوى إلى آخر حسب المعطيات الاجتماعية والحضارية التي تتطلب استعمال بعض المستحدثات المجتمعية والفكرية والثقافية. وإن هذه العملية هي في حد ذاتها أقرب ما تكون إلى تسجيل سيرة ذاتية للعنصر اللغوي منذ تبرعمه إلى حين إدراجه في المعاجم، حيث يستقر استعمال العنصر اللغوي في أبعاد معينة ومعان أو مضامين محددة إلى أن يحدث التحول والتطور مرة أخرى وهكذا. وهذا بالطبع لا ينطبق بالضرورة على كل عنصر لغوي.

— نعتقد بأن التجديد في اللغة هو ذو أبعاد فكرية واجتماعية يتوجب اضافتها إلى قضايا الأخرى مثل قضايا التحرر والديمقراطية والتخلف. وإن انتاجية عملية

التجديد تكون أكبر لو أصبحت جزءاً من القضية الاجتماعية العامة . أضف إلى ذلك أن الهدف الأكبر من وراء التجديد هو خلق «ثقافة وطنية يمكن التعبير عنها بلغة يقبلها الشعور العامي . . .»^(٨) .

— ولقد ثبت تاريخياً أن اللغة الدينية ضرورة أولى في نشأة أية حضارة^(٩) . ولكن ما أن تتقدم الحضارة باتجاه التصنيع والتحديث حتى تبدأ اللغة الدينية في التراجع وتحل محلها لغة علمانية تتخلى من خلالها عن العناصر اللغوية الدينية أو تحول معاني هذه العناصر أو بعضها إلى معان علمانية . فحين تكون اللغة الدينية هي المسيطرة يكثر استعمال بعض التعبيرات مثل حلال وحرام وما شابه . والسلطة الرادعة هنا هي السلطة الدينية المتجسدة في الله أو الآلهة . بينما حينها تسيطر اللغة العلمانية ، يكثر استعمال التعبيرات التي تشير إلى حكم القانون الوضعي ومفردات أخرى ذات طابع غير ديني مثل النزاهة والموضوعية والتجرد . . . الخ .

— وتتسم هذه الفترة الانتقالية من اللغة الدينية إلى العلمانية عادة بالغموض وقلة الحسمية الدلالية وذلك حين تستعمل بعض التعبيرات الدينية أو ذات الأصول الدينية في إطار تجاملي / تواصل يصب من خلاله تحديد الدلالة الفعلية .

— ونظراً لسمة قلة الدقة في الفعلية الدلالية ، تتسم اللغة التقليدية - ولاسيما تلك التي تعبر عن تراث أدبي ثري كالعربية - «بالتضخم اللغوي» أو ما يسمى بالإنجليزية بال redundancy^(١٠) ، كاستعمال عدد كبير من المرادفات كالصفات والأسماء مثلاً تلو بعضها البعض .

السمات التقليدية للغة العربية

— لا يزال الواقع اللغوي العربي يحتوي على العديد من العناصر التعبيرية ذات السمات الدينية أو الأصول الدينية ، وهذا شأن معظم المجتمعات في نفس المستوى الحضاري والتنموي . أما المجتمعات التي تسمى بالصناعية - في الشرق والغرب - فقد تجاوزت هذه السمات وحلت فيها اللغة العلمانية محل اللغة الدينية .

— أما فيما يخص السمات الدينية، فإن أبناء المجتمع العربي يستعملون بكثرة الفاظاً دينية أو الفاظاً ذات أصول دينية لا تفيد معنى محدداً بل تحمل معانٍ مختلفة يصعب تحديد ماهيتها من خلال السياق مثال ذلك «إن شاء الله» «يصير خير» «الله كريم» الخ... أو أنهم يستعملون مفردات دينية تشير إلى القانون الديني والشريعة الدينية مثل «حرام» و«حلال» ويستعملون قليلاً مفردات «القانون» العلماني بفروعه المختلفة مثل «بحسب القانون» أو «إن هذا عمل ليس بنزهي» أو «ليس في ذلك عدالة» كما هو شائع في المجتمعات الصناعية.

— وقد أكد العديد من علماء اللغة والاجتماع على الأصول الدينية للغة العربية ومنهم الشاذلي الفيتوري حين يقول «... إن الإسلام لكونه لا يفصل بين أمور الدنيا وأمر الدين، قد أوجد مجتمعاً جاءت فيه المفاهيم الدينية تتخلل كامل مظاهر الحياة اليومية، فباتت لغة التخاطب اليومي على اختلاف الأقاليم مرقعة بعبارات البسملة والحمد والتسليم والدعاء والصلاة والسلام، وغير ذلك من مظاهر السلوك اللغوي النابع من موقف كلي يكتسبه الإنسان المسلم منذ نشأته الأولى، فيضفي على كلامه أسلوباً يجعله ذا صلة وثيقة بالانموذج الفصيح، حتى وإن كان المتكلم أمياً»^(١١).

— وتتسم لغة الواقع اللغوي العربي بالأدبية أي يغلب عليها التعابير الأدبية. ومن المعروف أن لغة من هذا النوع تحمل بين طياتها العديد من الصور الشعرية والخيالية، وهي لغة فضفاضة تحتمل أكثر من معنى. وتعود أصول تعابير هذه اللغة إلى ماضيها ما قبل الإسلام وبعده. وفي كلتا الفترتين كانت تتحكم بالمجتمع علاقات إنتاجية بدوية أو قروية تتيح لأبنائها فرصة إنتاج وفير من النثر والشعر المليء بالوصف والمدح والهجاء وما شابه ذلك»^(١٢).

— واستمرت هذه السمة اللغوية حتى يومنا هذا سيما وأن العلاقات الانتاجية والبنائية لا تزال في الأساس تقليدية. ومن الطبيعي أن تنتعش وتزدهر ظاهرة المجاملات - كظاهرة لغوية / اجتماعية بوجود اللغة الدينية / الأدبية تحت ظروف انتاجية تقليدية^(١٣).

— هذا وتنتشر ظاهرة المجاملة أيضا بين أفراد الطبقات الاجتماعية العربية التي تعيش تحت نفس الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي تعيش في ظلها نظيرتها البرجوازية في المجتمعات الصناعية. علما بأن أفراد الطبقة الأخيرة تخلت خلال تاريخها وتطورها عن العديد من السلوكيات الثقافية اللغوية - الاجتماعية المرتبطة بطرق الانتاج التقليدية. اما البرجوازية العربية فقد حافظت على هذه السلوكيات رغم التحولات المادية التي حدثت لها. «إنك تجد بعد تغير طاريء على السلم الاجتماعي كثيرا من الناس قد تغيرت أحوالهم المادية أو السياسية تغيرا جذريا إلا أن وضعهم الثقافي لم يتبع هذا التغير»^(١٤)، وبالتالي يبقى سلوك المجاملة قائما في هذه الأوساط كسلوك ثقافي لغوي يومي^(١٥).

— ويمتاز الواقع اللغوي العربي بالمشالية. فللفصحى غط لغوي مثالي هو القرآن الكريم، والفصيحة تتخذ من نصوص التراث الأدبي المعاصر نموذجا مثاليا لها، والعامية والناطقون بها يعتبرون الفصحى نموذجا مثاليا للغة التي يجب أن تعم وتنتشر في العالم العربي وذلك على كافة الأصعدة والمجالات.

التعريب بين التجديد والتقليد

الواقع أننا نعيش عصر تداخل الثقافات وسرعة هائلة في زيادة المعرفة وذلك في كل الحقول والمجالات المتعلقة بالإنسان، ونمو متزايد في محتوى اللغة، أية لغة، «من المصطلح الحضاري والعلمي للوفاء بمتطلبات التقدم العلمي والتقني والحضاري»^(١٦).

وقد صاحب تداخل الثقافات وما أفرزته هذه من تقدم وتطور في المعرفة وفرة بل غزارة في اعداد المصطلحات التي استحدثت ولاسيما في اللغات الانجليزية والفرنسية والألمانية والروسية بهدف التعبير عن مفاهيم وظواهر وعلاقات وسلع مستجدة^(١٧).

وكوننا نحن العرب جزء من هذا العالم نصبو إلى الفائدة والتعرف على الثقافات الأخرى وانتاجها الفكري، بل نحن معرضون للتأثر بها، كان لابد لنا من

نقل ما يستجد في هذه الثقافات من مفاهيم وأفكار، ومحاولة التعبير عنها في قوالب عربية أي تعريبها. وهذا لم يكن بالسهولة والفعالية المرجوتان.

« . . البعض يتصور أن عملية التعريب لا تعدو أن تكون التدريس باللغة العربية، وهذا فهم قاصر لأن التعريب ليس مجرد خطاب بلغة مقننة، وحتى يستطيع أن يحقق الوحدة اللغوية يجب أن يرتفع إلى مستوى خلق اللغة الصالحة، لأنه يتعامل مع الموقف من جانب ومع منطق وخصائص الإدراك الذاتي للمستقبل من جانب آخر، دون أن ينسى تقاليد الواقع والبيئة الاجتماعية التي يجب أن يتفاعل معها وبها من جانب ثالث. التعريب هو فلسفة أولا وحركة ثانيا، وكل فلسفة وحركة، فالتعريب لابد أن يخلق أدواته الذاتية الصالحة للغزو والقادة على خلق الاستجابة»^(١٨).

اتسم نشاط العرب من خبراء في اللغويات وخبراء في الاختصاصات العلمية والأدبية الأخرى في ميدان التعريب، اتسم بالبطء والفوضى والمزاجية وبالتالي لم نوفق في تلافي حالة البلبلة والتشتت التي نعاني منها في هذا الميدان^(١٩).

والواقع أن مسألة التعريب ليست فقط ذات بعد لغوي بل إن لها أبعادا فكرية واجتماعية وحضارية متداخلة على درجة كبيرة من الأهمية. فالبعد الحضاري مثلا هو ذلك الذي «محوره تلك الجهود الرامية إلى الالتقاء والتفاعل المتبادل والتعاون ما بين الفكر والميراث الثقافي العربي والقيم الخاصة بالعرب مع سائر الحضارات الانسانية الأخرى، أي التفتح العربي الفكري على مقومات الحضارة العالمية الحديثة، تدعيا للقدرة العربية الذاتية وتحويلها إلى الابداع والتجديد وليس مجرد التقليد العقيم»^(٢٠). إن التقدم في التعريب يمكن أن يسهم في التغلب على جوانب عديدة من قضايا التخلف العلمي والتكنولوجي والفكري، وإن حلول مسألة التعريب ستكون ضعيفة إن لم نقل فاشلة ما لم تتحقق في اطار حضاري وثقافي شامل، يساهم فيه ليس فقط انصار التعريب من اللغويين بل يجب أن يتعداه إلى مساهمة علماء الاجتماع والتربية والنفس والتاريخ بالإضافة إلى الأدباء والفنانين^(٢١). ومن هذا فالمشكلة اعمق بكثير

من الاقتصار على معالجة الجهاز التعبيري فقط بأبعاده التقنية والفنية من أجل تحسين وتصعيد الطاقة التعبيرية للغة العربية .

أما فيما يتعلق بالجانب التعبيري للتعريب فإن المسألة ولاشك مسألة نسبية حين نقارن الطاقة التعبيرية للغة ما بالطاقة التعبيرية للغة أخرى . وهذا يتطلب الوقوف على العلاقة القائمة بين الجهاز الاصطلاحي (أي الخاص بالمفردات) الذي تحتوي عليه اللغة وبين التيار المعلوماتي أو المعرفي الدخيل على اللغة وثقافة مجتمعتها .

«ولعل أهم مبدأ يجب الأخذ به عند وضع مقابل عربي لمصطلح أجنبي هو أن ينظر إلى المدلول الاصطلاحي للفظ الأجنبي قبل معناه اللغوي ، ومن ثم يختار اللفظ العربي المناسب لذلك المدلول . ذلك أن كثيرا من المصطلحات الحضارية والعلمية قد لا يؤدي معناها اللغوي إلا جزءا ضئيلا من مدلولها الاصطلاحي أو لا يربط بين هذين فيها إلا علاقة ضعيفة . ولكن واضعي المصطلح يتواضعون على اضفاء مدلول معين على لفظه عندما لا يجدون اللفظ أو الألفاظ القليلة التي تؤدي ذلك المدلول وتستوعبه ، أي لأي سبب آخر قد نجهله .» (٢٢) .

ومن خلال التطور الحضاري ومعه تطور اللغة ، تبرز معان جديدة تفرض ضرورة إيجاد تسميات ومفردات تشير لها . وفي سياق هذا تلتصق ببعض المفردات والتعابير أكثر من مدلول قد يؤدي إلى الغموض واللبس .

والأمثلة على ذلك عديدة في العربية ، منها ، كلمة اجتماعي التي تعني في الانجليزية أشياء كثيرة أهمها : Social, Sociological, Sociable وأحيانا Societal . لذلك يتوجب أثناء التعريب بذل أكبر جهد لغوي واصطلاحي من أجل تجنب تعدد المعاني الدلالية للتعبير الواحد وذلك بغية تحقيق الوضوح والدقة في التعبير .

إزاء ذلك يضطر أحيانا أهل العلوم والناس عامة إلى استعمال ألفاظ أجنبية لعدم توفر ما يقابلها في العربية . منهم من يحورها بعض الشيء بغية جعل أصواتها وأوزانها تقارب أصوات اللغة العربية وأوزانها . وتشير التجربة التاريخية إلى أن العرب الأوائل استعملوا هذا النمط من التعريب حين عربوا الجغرافيا ، والموسيقى

وما شابه . ويستعمل هذا النمط في تبني المضامين الدخيلة العديد من اللغويين في الكثير من مجتمعات العالم . بعضهم في المجتمعات التي تستعمل لغات أوروبية يميلون إلى احياء مفردات ذات أصول لاتينية أو يونانية للإشارة إلى المعاني الجديدة، أو أن التعبير الجديد يكون نتاج الصدفة البحتة والتركيب العفوي .

إن بعض العاملين في التعريب يبالغون في الاصرار على ايجاد التعبير العربي المقابل إما عن طريق الاستشفاق أو النحت . وهذا يؤدي إلى صرف جهود مضيئة، تقدم أحيانا نتائج لا ترضي أصحاب الاختصاص ولا العامة من الناس .

وبعض المعربين العرب يفترضون الشمولية والتفوق في اللغات الغربية ويعملون على السمو بالعربية إلى هذين المستويين وذلك، وبالدرجة الأولى، بالاعتماد على العناصر اللغوية العربية ونفي كل ما هو غريب عنها . ويغفلون الحقيقة التي أشرنا لها آنفا أن العرب القدماء استعملوا العديد من التعابير اليونانية واللاتينية وغيرها دون أن يؤثر ذلك سلبيا على اللغة العربية وتراثها، بل بالعكس، فقد أثرى ذلك العربية ودعم من تطورها^(٢٣) .

وتلعب الترجمة دورا هاما في تعديل جهاز اللغة التعبيري والافادة من قدراته التعبيرية . ويمكن أن تسهم الترجمة في تطويع اللغة والتجديد في قدراتها التعبيرية، ولكن لا بد أن تقوم الترجمة على أسس مدروسة دراسة وافية تشمل الجانب التعبيري للغة والجانب الاصطلاحي للمضامين الجديدة .

والحقيقة أننا نفتقر في العالم العربي، رغم وجود المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم وخططها الخاصة بالترجمة، نفتقر إلى جهاز فعال للترجمة كان بالامكان أن يسهم في تطبيق الخطط القومية للمنظمة الخاصة بالترجمة والتي وللأسف الشديد بقيت حبرا على ورق ولم يتحقق منها إلا القليل وذلك ضمن اطار محاولات فردية في الترجمة والتعريب .

فنحن لا نزال نواجه صعوبات حمة في الترجمة سببها الرئيسي غياب المنهجية الواضحة الفعالة والتنسيق المناسب بين اللغويين وأصحاب الاختصاص . فلا يزال

تعريب العديد من المصطلحات الدخيلة غير ثابت، وتختلف الترجمة من كاتب إلى آخر من نفس الاختصاص، ومن بلد إلى آخر، بل حتى داخل البلد نفسه، ودخل المؤسسة الأكاديمية الواحدة.

ويشير الواقع العملي إلى أن عملية ظهور وانتشار بعض المصطلحات تعتمد في كثير من الأحيان على أحد الأساسين التاليين أو كليهما :

العموية من جهة والواقع الدلالي في لغة المصطلح الأصلية من جهة أخرى. فالعموية «لا تقتزن بمبادئ منهجية دقيقة، ولا باكتراث بالأبعاد النظرية للمشكل المصطلحي...»^(٢٤)، أما الواقع الدلالي فهو مرتبط «بالنسق التصوري العام للغة... فإذا نظرنا إلى الحقول الدلالية مثلا في اللغات المختلفة، وجدنا أن ما يقابلها من الألفاظ يختلف كما وكيف. يختلف من حيث عدد الألفاظ الدالة على الحقل، ويختلف باعتبار العلائق الدلالية والمرجعية بين الألفاظ، وكذلك من الناحية التركيبية والصرفية»^(٢٥). لذلك وكما ذكرنا آنفا فإن الإصرار أحيانا على إيجاد المقابل العربي لبعض المصطلحات الدخيلة لا يؤدي إلى النتيجة المرجوة وفي ذلك ضياع لجهود أكاديمية وبشرية.

ونسوق هنا بعض الأمثلة التي تشير إلى البلبلة الموجودة في أحد الاختصاصات ألا وهو علم اللسانيات : فمنهم من يترجم bilingualism بالازدواجية اللغوية، ومنهم من يترجم diglossia أيضا بالازدواجية اللغوية، علما بأن لكل تعبير دلالات ومعان تختلف عن دلالات ومعاني التعبير الآخر. psycholinguistics تترجم بعلم اللغة النفسي وتارة بعلم النفس اللغوي. كذلك شأن sociolinguistics فهي تترجم أحيانا بعلم اجتماع اللغة وأحيانا بعلم اللغة الاجتماعي وتارة أخرى باجتماعيات اللغة وأحيانا بلغويات علم الاجتماع. language performance تترجم أحيانا بالأداء اللغوي وأحيانا بالانجاز اللغوي، language competence تترجم اما بالكفاية اللغوية أو التمكن اللغوي. لذلك لا نزال نجد المصطلح الأجنبي يصاحب الترجمة العربية بين قوسين وذلك بغية تلافي الالتباس الدلالي.

والمشكلة هنا ليست مشكلة التقيد بالحقق الدلالي فكل هذه المصطلحات تلتزم بالحقق الدلالي بأشكال وتركيبات مختلفة، ولكن ينقصها العرفية والريادة في الاستعمال حتى يستتب الأمر على شكل موحد.

وإن الاستعمال العملي، في نهاية الأمر، هو وحده «الذي ينخل ويغربل، ومن ثم يستبقي المصطلح الموحد الذي يكتب له البقاء». «ويبقى من بعد ذلك على الزمن، وعلى اللقاءات والمؤتمرات التي تعقدها الهيئات المتخصصة واللجان العلمية على كلا المستويين القطري والقومي، وعلى وسائل الاعلام والصحف والمجلات والكتب، وعلى سائر مواطن الاستعمال والتداول الأخرى، أمر توحيد هذا المصطلح بقانون البقاء للأقوى والأنسب»^(٢٦). وهنا تجدر الإشارة إلى ضرورة اعتماد المعاجم على الاستعمال الواقعي لأية كلمة أو لأية مصطلح وذلك عن طريق اجراء مسح ميداني بغية التعرف على مدى استعمال هذه المفردات وذلك قبل ادراجها في قوائم المعاجم والموسوعات اللغوية^(٢٧).

إذن تتصل مسألة التعريب بالاداة المعبرة أي اللغة من جهة ومستجد الثقافة والحضارة من علوم وفكر وتكنولوجيا وما شابه ذلك من جهة أخرى. ولو توفر لدينا سلطة علمية تضم اللغويين - ليس التقليديين - وذوي الاختصاص في العلوم المختلفة لما تسببت لدينا مشاكل التعريب العديدة المعروفة.

وإن هيمنة ثقافة من أي نوع قد تؤدي إلى هيمنة مفاهيمها الخاصة بها على الثقافات الأخرى المعرضة لهذه الهيمنة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

وإذا ما هيمنت ثقافة من النوع الذي أفرز مفاهيم جديدة (سواء كانت أسماء لتقنيات جديدة أو لسلع استهلاكية أو تكنولوجيا جديدة) خاصة بها، على غيرها فإنه يصعب الفرار من الهيمنة المفرداتية. وفي هذه الحالة يصعب في الغالب ترجمة هذه المفردات أو تعريبها مما يؤدي أحيانا إلى استيعابها كما هي مع تعديل طفيف على لفظها. وهذه ظاهرة منتشرة في كل أنحاء العالم، وهنا لا يفيد التصدي والتفوق مهما كان نوعه.

ولكن هذا لا يعني بالضرورة أن إفراز حضارة ما لاكتشافات مادية أو منتجات تقنية جديدة، لا يعني بالضرورة تحكمها في نشر وترويج تسمية اكتشافاتها أو سلعها في المجتمعات المستهلكة لها. فهناك مجتمعات وفقت وتوفقت في اعطاء المضامين الدخيلة مسميات ومفردات محلية. وهذا يختلف من مجتمع إلى آخر ومن مستجد دخيل إلى آخر.

فالألمان مثلاً وفقوا في اعطاء الكمبيوتر computer تسمية محلية ألمانية: Elec-tronische Daten Verarbeitung ولكن الأكثر شيوعاً هو استعمال EDV اختصاراً للكلمات الثلاث، أي الجهاز الإلكتروني الخاص بمعالجة المعلومات. بينما نحن العرب لم نوفق في ذلك. فهو أي الكمبيوتر عقل الكتروني، وحاسب الكتروني، وحاسب آلي، وحاسبة وحاسوب، والحيسوب، والمحاسب، والمحسبة الخ. والآن نتساءل هل هو فعلاً عقل؟ هل هو حاسوب؟ هل هو آلي؟ الخ...

والفرق بين «الألمنة» والتعريب هو أنه لدى الألمان وسائل اعلامية شعبية واسعة الانتشار وعلى رأسها الصحافة تهيمن على غالبية القراء في المجتمع الألماني (مثال ذلك صحيفة Bild فهي تقرأ يومياً من قبل أكثر من سبعين بالمائة من الألمان الغربيين). فحين ننحت هذه الوسائل الإعلامية شكلاً من المفردات لتسمية مستجد ما، يتبعها في استعماله الغالبية الساحقة في هذا المجتمع. وهنا لا يتدخل مجمع اللغة الألماني في ذلك. إن مهمته تقتصر على الحفاظ على التراث اللغوي المتوارث وتجديد وتطوير المعاجم اللغوية الصادرة عنه في ضوء الواقع اللغوي القائم. فالقاموس الألماني يجدد ويضاف إليه باستمرار.

ونظراً لاختلاف واقعنا الإعلامي العربي، أي غياب وسائل اعلامية مركزية واسعة الانتشار على امتداد الوطن العربي، ونظراً لثشتنا التعريبي يبدو أننا بحاجة إلى سلطة لغوية مركزية تضم كما ذكرنا اللغويين والاختصاصيين في المجالات المختلفة لإعادة النظر في واقعنا التعريبي والتخطيط لمستقبله على أسس علمية صحيحة. ونقول مركزية من باب توحيد التعريب لتلافي الثشت والفوضى اللغوية على امتداد الوطن العربي.

وهنا نعتقد بأن مجامع اللغة العربية لم توفق ولن توفق في مهامها التعريبية إذا ما استمرت هذه المجامع في منهجياتها التعريبية الحالية وإذا لم يتم التنسيق فيما بينها ولم يعاد النظر في مفهوم التعريب وتجديد ماهيته وأهدافه على أساس التعاون بين اللغويين وأهل الاختصاص في العلوم المختلفة من أجل طرح البديل النظري والتطبيقي لمشروع التعريب.

وإن أهل الاختصاص مدعون للمساهمة في سد الثغرات المصطلحية اللغوية وإصلاح ما أعوج منها ولا يمكن أن يتحقق هذا بإصدار «فرمانات» لغوية - واقصد هنا المجامع اللغوية - تنص على تسمية هذا المستجد بهذا أو ذاك دون الرجوع إلى الواقع التطبيقي العملي.

وبقدر ما يكون البحث والتحليل والنقاش الخاص بالتعريب مبنياً على أسس واقعية ميدانية بقدر ما يقدر لإقتراحات هذه الأوساط أوفر الحظ في النجاح والرواج.

فالأخصائي العربي الذي يمارس عمله في اختصاصه يمكن أن يساهم في القاء الضوء على الملاحظات الدلالية التي يمكن أن تؤثر على اقتراح شكل لغوي ما لمستجد علمي ضمن اختصاصه.

ولكن «لما كان كثيرون من المتخصصين في العلوم، ولاسيما بعض الذين حصلوا على تخصصهم في بلاد أجنبية، تعوزهم المعرفة الكافية باللغة العربية ووسائلها في الاشتقاق ونحوه، فلا بد لهم في هذه الحالة من الاستعانة بأهل اللغة عند وضع المصطلح العربي أو اختياره»^(٢٨).

وبالإضافة إلى دور التعريب في تصعيد الطاقة التعبيرية للعربية فإن تعريب أي اختصاص أو أي فرع من الفروع العلمية هو في الحقيقة تعريب للأخصائي والعالم العربي نفسه^(٢٩).

هذا وإن الاهتمام بتخطيط سياسة تعريبية سليمة بإبعادها النظرية والمنهجية والتطبيقية من شأنه أن يكون فرعاً من فروع علم اللغويات، ذات ملامح خاصة يمكن أن نطلق عليها - علم المصطلحات - أو «المصطلحية»^(٣٠): ومن المجالات التي

يمكن أن تسهم في بناء هذا الفرع العلمي هو النحتية neology والاثالة etymology أو تاريخ المفردات، والمعجميات lexicography، والدلالية semantics، والصرفية morphology، وضوابط الترجمة translation. والصوتيات ومسألة ال transliteration التي تتمثل في كتابة أي عنصر لغوي دخيل بالأحرف العربية، وبالعكس.

قواعد ونحو العربية بين التجديد والتقليد :

من المسائل الملحة والهامة المتعلقة بالتجديد والتعريب هو تحديث منهجيات صياغة وتحليل قواعد العربية وما يترتب على ذلك من سلبات أثناء تعليمها وتدريسها للعرب ولغير العرب، للناطقين وغير الناطقين بها.

ومن أجل التحقق من ضرورة التجديد في هذا المجال اجرينا بحثا ميدانيا على حوالي ألف طالب وطالبة في المرحلتين التعليميتين الثانوية والجامعية. ومن شرائح اجتماعية مختلفة وفي مدارس وجامعات عامة وخاصة، وذلك في خمس دول عربية هي الكويت، مصر، والأردن، وسوريا، والمغرب. وقد امتحنا قدرات هؤلاء الطلبة على فهم وتطبيق اللغة العربية، حيث اخترنا بشكل عشوائي في كل بلد مائتي طالب وطالبة من كلتا المؤسستين التعليميتين. <http://Archivebeta.com>

والنتيجة الرئيسية والهامة باختصار شديد هي أن غالبية هؤلاء الطلبة يواجهون صعوبات كبيرة في فهم الوسائل التحليلية لقواعد العربية مما يعرقل عليهم امكانية استعمالها بشكل صحيح وفعال.

ومن خلال تحليل بعض الكتب المدرسية والجامعية التي تدرس العربية تبين بأن هذه الكتب لاتزال تعتمد على قواعد نحات القرن الثاني للهجرة في التحليل والشرح. وعلى التوالي بعض الأمثلة^(٣١). علما بأن التعابير التي وضع تحتها خط هي تلك التي واجه الطلبة في فهمها أكبر الصعوبات :

تقول القاعدة الخاصة بعلامات الجر في الأسماء العربية: «يجر الإسم العرب

بالكسرة الظاهرة على آخره إذا كان جمع مؤنث سالما، أو اسما مفردا لا ينتهي بحرف العلة (الألف) كما يجز بالكسرة المقدرة إذا كان آخره (الفا أو ياء) ويجز بالياء إذا كان أحد الأسماء الخمسة أو مثنى أو جمع مذكر سالما أو ما يلحق بها. أما الأسماء المنوعة من الصرف فتجز بالفتحة بدلا من الكسرة إلا إذا أضيفت إلى اسم آخر، أو دخل عليها أل التعريف.

أما القاعدة الخاصة بالمنوع من الصرف فتقول: «يمنع العلم من الصرف إذا كان أعجميا، أو علما مؤنثا، أو مركبا تركيبا مزجيا، أو مختوما بألف ونون مزيدتين، أو كان على وزن الفعل، أو على وزن فعل».

وتقول القاعدة الخاصة بالبدل: «البدل اسم تابع يأتي بعد اسم مبهم قبله يسمى المبدل منه، ويأتي لتوضيحه وبيان المقصود منه وهو ثلاثة أنواع:

- ١ - بدل مطابق أو (كل من كل) ويكون فيه البدل عين المبدل منه.
- ٢ - بدل جزء من كل أو (بعض من كل) ويكون فيه البدل جزءا من المبدل منه.
- ٣ - بدل اشتغال (ويكون فيه البدل شيئا مما يحويه المبدل منه، ويشتمل عليه).

وتقول القاعدة الخاصة بعلامات الجزم في الفعل المضارع: «يجزم الفعل المضارع إذا سبقه أداة جزم». علامات الجزم في الفعل المضارع ثلاث هي:

- ١ - السكون في الفعل الصحيح الآخر، ولم يتصل به شيء.
- ٢ - حذف حرف علة المعتل الآخر، ولم يتصل به شيء.
- ٣ - حذف النون في الأفعال الخمسة.

أما القاعدة الخاصة بأنواع الخبر فتقول:

«الخبر اسم مرفوع يشكل مع المبتدأ جملة مفيدة».

أنواع الخبر: خبر مفرد، وهو ما ليس جملة، ولا شبه جملة.

والقاعدة الخاصة بالنواسخ تقول:

تدخل «إن وأخواتها على المبتدأ والخبر فت نصب المبتدأ ويسمى اسمها، وترفع الخبر».

القاعدة الخاصة بالمفعول معه تقول: «المفعول معه اسم منصوب يأتي بعد (واو المعية) وهي تفيد المصاحبة، بمعنى (مع)، ولا تفيد اشتراك الاسم الذي بعدها في الفعل مع الاسم الذي قبلها».

القاعدة الخاصة بالمفعول لأجله تقول: «المفعول لأجله، مصدر منصوب يبين سبب حصول الفعل، وعلة وقوعه».

القاعدة الخاصة بالتمييز تقول: «التمييز نوعان: ملفوظ وهو مكان تمييز كيل، أو وزن أو مساحة أو عدد. ويسمى أيضا (تمييز مفرد). والثاني التمييز الملحوظ، أو تمييز نسبة، وهو ما نلاحظه من الجملة دون أن يذكر فيها».

لقد بلغت عناية العرب بلغتهم حدودا ندر أن وجد مثلها في تاريخ الأمم الأخرى. فقد عكف النحاة العرب على دراسة العربية دراسة تفصيلية حيث استقرأوا كلام العرب الأوائل واستقصوا نماذجه الواسعة الانتشار، واستخلصوا قواعده. وهو منهج صحيح عمل به اللغويون في معظم لغات العالم. إلا أن الأمر الفريد من نوعه والخاص بالعربية هو أن النحاة العرب، وخشية أن يفشو اللحن في العربية، كرسوا جهودهم البحثية في الحفاظ على القواعد الأولى المستقرأة من فصاحة أهل البادية وأفواه الشعراء والأدباء (قبل الفتوحات الإسلامية واختلاط العرب بغير العرب) ونصوص القرآن الكريم^(٣٢). ربما كان ذلك مقبولا في أول الأمر، إلا أنهم بدأوا في الإسراف في الاعتماد على القواعد الأولى والاستشهاد بالمصادر الأنفة الذكر، حتى غدا النحو غاية بحد ذاته وضربا من الفذلكة والمجادلات الشكلية، وانحرف هذا العلم عن اغراضه ووظائفه الأساسية الكامنة في الاستمرار في استقراء الواقع اللغوي والتجديد في صياغة قواعده ليتماشى مع تطور اللغة وتطوير استعمالها^(٣٣) بكلمات أخرى، يميل النحويون العرب والمعاصرون منهم إلى أمثلة (idealize) الواقع اللغوي^(٣٤).

وقد أشار العديد من اللغويين والأدباء العرب إلى إشكالية النحو في العربية. وبهذا الصدد يقول أحمد عبدالستار الجواري، وهو أستاذ جامعي مجرمي اختصاص

بدراسة النحو وتدريسه «فما زال نحو العربية عند أهلها عسيرا غير يسير، وعرا غير ممد، منحرفا إلى غير قصده. لا يخلو من تعقيد ولا يسلم من انحراف. وما زال هذا النحو مثار الشكوى من المعلمين والمتعلمين على سواء. يبدأونه فلا يكادون يبلغون منه غاية أو يصلون فيه إلى نهاية. كلما توسعوا فيه اتسع أمامهم مجاله وتشعبت مسالكه، فتشغلهم فيه الوسيلة عن الغاية، واختلط الأمر واضطرب، وصار النحو مشكلة من مشكلات التعليم عند العربي بين طرفين متناقضين، أما دراسة ضحلة مهلهلة لا يعني فيها المؤلف والمدرس ما يقول، وأما تلفيق من آثار القدماء لا أصالة فيه ولا تطور ولا تطويره ونف مبتورة من كتبهم لا تغني الدارس ولا تفتح ذهنه ولا تربى فيه ملكة التعبير الصحيح عن نفسه أو القدرة على فهم النص فهما دقيقا محكما، وأما دراسة تقليدية مرهقة مضنية لا ماء فيها ولا رونق ولا ارتباط بينها وبين واقع الحياة العقلية. وإنما أشبه، بالنسبة للدارسين بازدراد الصخر الصلد لا طعم فيه ولا غداء ولا فائدة كبيرة. وصار جل أمر الدارسين والمدرسين ترديدا لعبارات الأقدمين واستظهارا لأرائهم وحفظا لمتون كتبهم وشروحهم» (٣٥).

وذهب خليل السكاكيني إلى دعوة وزارة المعارف المصرية في نهاية الخمسينيات إلى تيسير قواعد النحو والصرف، فيقول: «بما أن الوزارة سبق لها أن عملت على تبسيط قواعد النحو والصرف والبلاغة فيما أخرجت من كتب وكان لهذا العمل نتيجة مرضية وبما أن هذه الخطوة التي خطتها الوزارة في الماضي لم تكن كافية إذ أنه لوحظ أن صعوبة قواعد النحو والصرف والبلاغة لا تزال قائمة وأن المعلمين والمتعلمين يبذلون جهدا كبيرا ووقتا طويلا في تعليمها وتعلمها، ولا يصلون بعد هذا كله إلى نتائج تتفق مع ما يصرف من زمن وجهد. لذلك نرى تشكيل لجنة مهمتها البحث في تيسير قواعد النحو والصرف..» (٣٦).

ويقول أحمد أمين، وهو أيضا أستاذ لغويات جامعي ذو تجربة طويلة في التدريس في أواخر الأربعينات حين كان التعليم للنخبة، وكان لدراسة اللغة العربية منزلة رفيعة في الجدول الدراسي، يقول في صعوبة قواعد ونحو اللغة العربية: «فنحن نعلم التلميذ والطالب في المدرسة والجامعة قراة اثني عشر عاما ثم لا يستطيع

بعد ذلك أن يقوم لسانه، وهذه هي العقبة الكبرى التي تقف أمامنا إذا أردنا أن نعمم التعليم بين طبقات الشعب من فلاحين وعمال» (٣٧).

لذلك دعا بعض النحويين العرب إلى «تدريس النحو العملي الضروري الذي يحتاجه الطالب فيما يقول ويقرأ ويكتب: المرفوعات، المنصوبات، المجرورات... ما يقتضي الكلام إعرابه... الأفعال الخمسة، الأسماء الخمسة، اسناد المقصور للضمائر... العدد... أما التوافه من قبيل الضمة المقدرة على الألف المحذوفة، ولتنصرون، وجملة كأن المخففة، فكل ذلك تحريف لا محل له من الإعراب...» (٣٨).

ويضاف إلى صعوبة صياغة النحو واستعمال وسائل تحليلية قواعدية لا تتناسب مع روح العصر وواقع اللغة، يضاف الشكوى الصادرة عن المعلمين والمتعلمين. فتعليم قواعد العربية (سواء كانت فصحي أو فصيحة) لا تراعى في الغالب مستويات النمو العقلي خلال مراحل تدريس هذه اللغة، وصلة ذلك بالمستوى الفكري للدارس (٣٩). وهنا تبرز الحاجة إلى تنمية الدراسة والبحوث اللغوية بغية الكشف عن الواقع اللغوي الحقيقي للطلبة وكيفية تعاملهم مع العربية، والطرق الأمثل لتقبلها واستيعاب قواعدها وذلك بهدف إعادة صياغة قواعد هذه اللغة حتى يتيسر تعلم قواعدها واتقان استعمالها في المستويات العمرية والعقلية المختلفة.

بالإضافة إلى اشكالية صياغة قواعد العربية بمفردات وأمثلة ووسائل تحليلية فعالة، نجد أن كتب القواعد مازالت تنوء بموضوعات ومسائل لا تخدم الهدف التعليمي والمعرفي المرجوان. وقد أكد على ذلك العديد من اللغويين العرب الذين درسوا العربية في المراحل الدراسية المختلفة، ومنهم نعمة رحيم العزاوي، فهو يقول: «إن الذي ينظر إلى كتب النحو في ضوء وظيفة هذا العلم يجد أنها تضم موضوعات ومسائل لا يسبب الجهل بها وقوعاً في لحن أو ارتكاباً لخطأ. فما انتفاع الطالب مثلاً في موضوعات مثل: أقسام المعارف والمبنى من الأسماء والأفعال وإعراب أسماء الشرط والفعل الصحيح والفعل المعتل؟ إن درس هذه الموضوعات وأمثالها لا

يدفع لحنا ولا يعصم من خطأ ولا ينجم عن درسها إلا حشو ذهن الطالب بمصطلحات وأسماء من شأنها أن تزهده في النحو وتصرفه عن درسه . . . الخ»^(٤٠).

ومن يطلع على كتب القواعد للمراحل المدرسية المتوسطة والثانوية، وأحيانا الابتدائية، وعلى المواضيع النحوية التي تطرحها يكتشف بأنها تعالج مواضيع لا تختلف كثيرا عن المواضيع المطروحة في كتب القواعد التي تدرس في مراحل تعليمية عليا. وعلى سبيل المثال لا الحصر، خذ كتاب قواعد اللغة العربية لطلبة السنة الأولى في المرحلة المتوسطة في المدارس السورية، فإن أحوال بناء الفعل، بناء المضارع والماضي والأمر تعالج من ص ٣٢ إلى ص ٤٦ وذلك بطريقة يغلب عليها النظرية والمصطلحات الفنية التي لا تخدم طريقة استعمال الأفعال في الحالات الزمنية والإعرابية المختلفة.

فالغوص في التفاصيل الدقيقة غير الوظيفية وكثرة استعمال المصطلحات اللغوية الفنية تبعد الطالب عن حاجاته الأساسية في علم النحو ولا سيما التركيب الملحوظ والمعنى الكامل في سياق النص، ويعطي الكتاب الانقاف الذكر مثالا على ذلك «كبر القائد شأنًا» والتقدير كبر شيء من الأشياء المنسوبة للقائد. ويقترح الكتاب حذف مسألة جواز جر التمييز بـ (من) لأن الطالب لا يخطئ في هذه الصيغة.

كتاب قواعد آخر مقرر على طلبة السنة الثانية في المرحلة المتوسطة في تونس يطرح من بين موضوعاته المبني والمعرّب من الأسماء. وهو أيضا موضوع لا يخدم صحة التعبير ولا سلامة الاستعمال. ومما جاء في هذا الكتاب حول الأسلوب ما يلي: «الاسلوب عملية لغوية وأدبية تتسم بالخلق والإبداع. فاللغة بمفرداتها وتركيباتها تكرس لخدمة خلق المعاني . . . كما ويجب أن يتوفر في الأسلوب البليغ سلامة التلاؤم بين المفردات والمعادن المراد طرحها». هذه لغة لا تتناسب ومستوى الطلبة الفكري واللغوي^(٤١).

ولنأخذ كتاب قواعد آخر، وهذه المرة يدرس لطلبة السنة الثانية في المرحلة الثانوية في مصر واسمه «قواعد اللغة العربية». ويعالج هذا الكتاب موضوع الميزان

الصرفي فيقول: إن (زينب) على وزن (فعل) وأن (سام) على وزن (فاع)، وأن (ف) على (ع)... ترى ما هي الفائدة العملية التي يمكن أن يجنيها الطالب من معرفته بهذا الموضوع وتفاصيله؟

ويطرح نفس الكتاب موضوع المصدر على مدى ١٤ صفحة، اشتملت على سبعة مواضيع من بينها المصدر المؤول والصریح والصناعي. وقد افشى لنا بعض مدرسي قواعد العربية سرا معروفا لدى الغالبية من اللغويين وهو أنه أثناء طرح بعض المواضيع النحوية تشعر بالسأم يدب في نفوس الطلبة رغم محاولة المدرسين تحبيب الطلبة بالعربية، ويرون بأن سبب ضعف الطلبة في هذه اللغة هو عدم فهمهم للغة القواعد والنحو كما تطرحها كتبهم المدرسية. وما الأمثلة التي سقناها آنفا إلا نزر من فيض تشير إلى ما يعاني منه الطلبة من دروس نحو اللغة العربية.

ويرى نعمة العزاوي وهو أيضا من المهتمين بدراسة كتب قواعد العربية في المدرسة، بأن معظم هذه الكتب مليئة بالحشو والمصطلحات والتعريفات التي لا ضرر على الطالب من عدم الامام بها. فهو يقول: «فسواء عرف التلميذ (الذي) من المعارف أم لم يعرف»^(٤٢)، فإن هذا لن يضيف إلى معلوماته اللغوية شيئا جديدا.

ونفس الشيء ينسحب على (العلم)، فهو يتساءل حول القيمة العملية لمعرفة الطالب بأن العلم مفرد أو مركب بثلاثة أنواع: إضافة واسنادا ومزجا. أو أن العلم المضاف يعرب صدره حسب العوامل الداخلة عليه^(٤٣).

هذا وغيره من قواعد النحو جعل اللغوي العربي علي الجارم يقول في محاضرة القاها في المؤتمر الثقافي العربي الأول الذي انعقد في (بيت مري) في لبنان: «ولهذا... كره الطلاب العربية وارغموا على تعلمها ارغاما، فأخذوها كما يؤخذ الدواء المر الذي لا يثق به المريض ولا يرجو منه شفاء»^(٤٤).

كثيرون من النحويين واللغويين العرب يعترفون ويؤكدون أن كل النظم التعليمية العربية فشلت في تدريس العربية. يقول علي جواد الطاهر بهذا الصدد، وهو لغوي ومدرس جامعة لقواعد العربية: «لقد فشلنا في تدريس لغتنا، تلك بديهة لم يعد

الاعتراف بها فضيلة، العراق بلد عربي والعربية لغته الرسمية، وهل من شك؟ ولكن درس اللغة من أثقل الدروس على الطلبة، وأن «الواحد» منهم ليفضل أن يتعلم كل شيء إلا علماً اسمه النحو، مثلاً»^(٤٥).

ولم يثر على النحو اللغويون والأدباء المعاصرون فقط فقد سبقهم في ذلك بعض زملائهم في الماضي. فقد ثار عليه بعض الشعراء الذين كرهوا أن يقيدوا كلامهم بقواعد لم يعودوها، ومن أولئك الفرزدق^(٤٦).

«لقد أدرك نحائنا القدامى أن علم النحو واسع ومتشعب وأن ما يحتمله الناشئ منه هو الضروري الذي يعصم اللسان ويقي من الخطأ. . وكان الجاحظ ممن أيد هذه الطريقة في التأليف النحوي للمبتدئين فقال قوله المشهورة : «وأما النحو فلا تشغل قلب الصبي منه إلا بمقدار ما يؤديه إلى السلامة من فاحش اللحن، وما زاد على ذلك فهو مشغله له»^(٤٧).

وبالتالي لن تنجح عملية تعليم الطالب لقواعد العربية بشكل فعال ما لم تحصل مواءمة بين لغة القواعد وامثلتها ومصطلحاتها من جهة ومفعولها العملي وتناسبها مع سن الدارسين من جهة أخرى، فلا يكفي أن ندرس الفصيحة ونعتقد أنه من خلال ذلك ساهمنا في تثبيت دعائم هذه اللغة من خلال التعليم وفي المجتمع. علينا أن نعيد النظر في مناهج العربية وأن نبتعد بالدرجة الأولى عن حشو ذهن الطالب بالقواعد والتعاريف والمصطلحات غير العملية والاقتصار على الأساسيات التي يمكن للطلاب أن يوظفوها في الاستعمال السليم للغة.

كتاب القواعد كمرجع

ولا تقتصر اشكالية الصياغة وعسر الوسائل التحليلية على كتب النحو المدرسية بل تتعداه لتشمل الكتب المرجعية. فقد بلغت العناية بالعربية حدا يفوق نظيره في اللغات الأخرى فمنذ نشأة النحو في الثلث الأخير من القرن الأول الهجري وخلال القرون التسعة التالية انكب اللغويون العرب على دراسة كلام العرب وأقوال

الشعراء والأدباء، يتقصصون العلل ويلتمسون العلل العقلية لها ويبالغون في تحكيم المنطق والاعتبارات الفلسفية في الدرس النحوي. حتى أصبح النحو ضرباً من المنطق الشكلي والمجالات العقيمة والرياضة «العقلية» البائسة وانحرف النحو في كثير من الأحيان على أيدي هؤلاء اللغويين عن أغراضه ووظائفه الأساسية، وأوغل في ميادين غير ميدانية حتى صار مجموعة من الأصول النظرية الجافة^(٤٨).

لنأخذ مثلاً إحدى حواشي الفية ابن مالك، ففي اعراب أول بيت في الألفية جاء «قال محمد هو ابن مالك أحمد ربي الله خير مالك قال : فعل ماضي، محمد : فاعل، هو مبتدأ، ابن : خبر ومالك : مضاف إليه. وكان حق «ابن» أن يكون نعتاً لمحمد، ولكنه قطعه عنه، وجعله خبراً لضميره، والأصل أن ذلك إنمّا يجوز إذا كان المنعوت معلوماً بدون النعت حقيقة أو ادعاء كما أن الأصل إذا قطع النعت عن اتباعه لمنعوته في اعراب ينظر : فإن كان النعت لمدح أو ذم وجب حذف العامل، وإن كان لغير ذلك جاز حذف العامل وذكره والجملة هنا - وهي قوله هو ابن مالك ليست للمدح أو للذم، بل هي للبيان فيجوز ذكر العامل وهو المبتدأ، وإذا فلا غبار على عبارة الناظم، والجملة في المبتدأ والخبر لا محل لها من الأعراب معترضة بين القول ومقوله، أحمد : «فعل مضارع وفاعله ضمير مستتر فيه وجوب تقديره أنا، ربي : منصوبة على التعظيم.»^(٤٩)

ونؤكد هنا أن قلة التجديد أو انعدامه في صياغة قواعد العربية الفصحى خلال القرون والسنوات الماضية أدى إلى اتساع الفجوة بين ما تنص عليه هذه القواعد وبين الواقع اللغوي المستعمل كتابة. (حيث أن النحويين العرب لم يعترفوا أبداً بالواقع اللغوي المنطوق الذي يستعمل يومياً بين الناس). إن غالبية كتب قواعد العربية تستعمل، كما ذكرنا آنفاً، لغة وأمثلة قديمة تختلف جزئياً أو كلياً عن لغة العصر المستعملة في العديد من النصوص التي يتعامل معها الطلبة والقراء ومستعملو العربية بشكل عام.

إن الاتجاه السائد في منهجيات عرض وصياغة قواعد اللغة العربية هو الاتجاه

المعياري . والمنهج المعياري (prescriptive) بخلاف المنهج الوصفي (descriptive)، يقوم على فرض القاعدة وأمثلتها « idealize ». وبالتالي يدان الخروج عن القاعدة ويحكم عليه بالشذوذ إن لم يجد له النحويون التقليديين تأويلاً مناسباً في التراث اللغوي أو الأدبي^(٥٠). وتشير الدراسات اللغوية - التربوية، واللغوية - النفسية المعاصرة إلى عدم صلاحية هذا المنهج . فهو يخضع السلوك اللغوي لمجموعة من القواعد المتوارثة ويعتبر الخروج عنها خطأ ومخالفة للقواعد المعمول بها وهو بالتالي خروج عن الصواب اللغوي الذي تنص عليه هذه القواعد، بغض النظر عن الواقع اللغوي القائم ولا سيما المستعمل منه كتابة .

في حين يعتمد المنهج الوصفي على أصول استقرار الواقع اللغوي ووضع القاعدة نتيجة لهذا الاستقرار والوصف .

ونحن على دراية بأهمية المنهج المعياري المتبع في إطار الواقع العربي المعاصر كسلطة لغوية مركزية موحدة . إلا أن هذا يجب أن لا يمنع من القيام بالبحوث اللسانية التطبيقية - في ضوء علم اللغة الحديث بفروعه المختلفة - وذلك للوقوف على الواقع اللغوي المحيط بنا دون ضرورة الأخذ بكل قواعده ووضعها بديلاً لقواعد المنهج المعياري المتبع . أنه يمكن لهذه الدراسات أن تساعدنا في إعادة النظر ببعض الوسائل التحليلية المستعملة حالياً لاستبدال بعضها بوسائل أكثر وضوحاً وفهماً وفعالية .

أضف إلى ذلك أننا بحاجة إلى بحوث لغوية تهتم بمحورين رئيسيين هما : دراسة التراث اللغوي في ضوء الواقع اللغوي المعاصر للاستفادة منه ما أمكن في التطبيق من جهة ودراسة الواقع اللغوي المعاصر في ضوء التراث اللغوي الأدبي والشروع في اجراء مسح لغوي لكافة أقاليم الوطن العربي من جهة أخرى .

ولابد من استثمار نتائج البحث اللغوي في اصلاح وتعديل مناهج صياغة قواعد العربية . ويجب أن يعتمد هذا الاستثمار وبالدرجة الأولى على وصف العربية بواقعها المعاصر المستعمل كتابة ونطقاً .

وينبغي علينا كباحثين لغويين أن نضع نصب أعيننا بأن العربية كسائر اللغات، تطورت وتغيرت عبر القرون. وهناك ما يدل على أن اللغة التي وصفها سيباويه ليست هي اللغة المستعملة حالياً تركيبياً، وصرفاً، ودلالة. . الخ.

ومن هنا يحتاج علم اللسانيات العربي إلى إعادة دراسة تاريخ الواقع اللغوي العربي. ويعد تاريخ اللغة من الفروع الأساسية في البحث اللغوي، وبخاصة ما تعلق منه بالمعاني والتركيب القواعدي وتغيرها في المراحل المختلفة من عمر اللغة. فما كان شائع الاستعمال بطريقة ما في الماضي قد تغير على مر الزمن وتعذر أو حل محله شكل ومضمون آخران. وهذا ينسحب على حاضر ومستقبل اللغة بعناصرها المختلفة التركيبية والدلالية. وفي ذلك برهان ودعوة للتجديد في العربية.

أما واقع البحث اللغوي العربي القائم على جهود عربية فهو لا يزال في غالبية يعاني من انشغاله في تحليل التراث اللغوي العربي وقراءته، وأما المحاولات التي تقوم بوصف وتحليل وجرد الواقع اللغوي المكتوب منه والمنطوق فلا تزال قليلة، وقد تم انجاز معظمها في الغرب وشرق أوروبا.

ونحن بحاجة إلى المزيد من البحوث والدراسات التي تصف وتحلل الواقع اللغوي العربي بشقيه المكتوب والمنطوق، وفي ضوءه سنجد بالتأكيد الحلول أو بعضها للعديد من مشاكلنا ذات الطبيعة اللغوية وما يتعلق بها. وهنا نشدد على ضرورة تأسيس المزيد من معاهد البحوث الخاصة باللغة العربية التي تعتمد الطرق الحديثة في البحث والوصف والتحليل، وعلى الحاجة الماسة لإصدار مجلة خاصة بالعلوم اللغوية العربية.

هوامش ومراجع

(١) حين نتكلم عن العربية في هذا البحث فإننا نقصد اللغة المكتوبة الفصحى منها والفصحى.

(٢) Salamini, L., «Gramsci and Marxist Sociology of language», in: International Journal of Language, 32, 1981, pp. 28-30.

- (٣) صالح أحمد العلي، «أسلوب الكتابة والهوية الثقافية القومية». جزء من كتاب اللغة العربية والوعي القومي، بيروت ١٩٨٤، ص ١٦٧.
- (٤) حسن حنفي، التراث والتجديد، القاهرة: مكتبة الجزيرة ١٩٨٠، ص ١٢٨.
- (٥) جميل الملايكة، «المصطلح العلمي ووحدة الفكر»، الفصل السادس من كتاب اللغة العربية والوعي القومي، بيروت ١٩٨٤ ص ٢٢٧.
- (٦) Fishman, J.A., The Sociology of Language, An Interdisciplinary Social Science Approach to Language in Society, Rowley: Newbury House, 1972, pp. 1-5
- (٧) حسن حنفي، المصدر السابق، ص ١٢٧.
- (٨) حسن حنفي، المصدر السابق، ص ١٣٧.
- (٩) Hymes, D., The religious aspects of language in native American humanities. In: B.T. Grindat and D.M. Warren (ed) Essay in Humanistic Anthropology. A Festschrift in honour of David Bidney. Washington, D.C. Univ. press of America, 1978, 83-114
- (١٠) Halliday, M.A.K. Modes of Meaning and modes of expression: Types of grammatical structure and their determination by different semantic functions. In D.g. Alter-for (ed). function and context in Linguistic Analysis. Cambridge Univ. press, 1980, 57-79.
- (١١) الشاذلي الفيتوري، «الأسس النفسية والاجتماعية للغة العربية»، الفصل الرابع من كتاب اللغة العربية والوعي القومي، بيروت ١٩٨٤، ص ١٤٧.
- (١٢) Fück, J., Arabiya. Berlin, 1953 انظر
- (١٣) فيما يخص التنظير السوسولوجي واللغوي لظاهرة المحاملات انظر:
- Brown, P. and Levison, S. Universals in Language Usage: Politeness Phenomena. In: E.N. Goody (ed), Questions and Politeness. Cambridge Univ. press 1978, 56-289
- (١٤) الشاذلي الفيتوري، المصدر نفسه، ص ١٥٧.
- (١٥) ونقصد بالثقافة هنا جملة الأنماط السلوكية المشتركة بين أفراد المجتمع المتوارثة عن طريق التربية الاجتماعية.
- (١٦) جميل الملايكة، المصدر نفسه، ص ٢٢٧.
- (١٧) انظر بهذا الصدد عبدالقادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية (الكتاب الثاني)، الرباط ١٩٨٢ ص ٢٢٥.
- (١٨) حامد ربيع «العلاقة الاتصالية بين المفهوم القومي والتطور الاجتماعي»، الفصل السابع من كتاب اللغة العربية والوعي القومي، بيروت ١٩٨٤، ص ٢٥٧.
- (١٩) محمد المنجي الصيادي، التعريب وتنسيقه في الوطن العربي، بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٠، ص ٦١٦.
- (٢٠) نازلي معوض احمد، التعريب والقومية العربية في المغرب العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٦، ص ٤٦.
- (٢١) وشدد على ذلك عبدالقادر الفاسي الفهري حين يقول : رغم التنسيق بين بعض المؤسسات الأكاديمية،

- أي «مجامع اللغة العربية المختلفة (وعلى الأخص مجمع اللغة العربية بالقاهرة)»، وكذلك مكتب تنسيق التعريب بالرباط، إلا أن هذه المؤسسات لم تبلغ المنشد رغم الجهود المبذولة، ورغم اعتياد التنسيق أعمال بعض الاختصاصيين والمبدعين في ميدانهم (وكذلك آراء بعض مستهلكي المصطلح أحياناً). فقليل من المصطلحات اللغوية التي أقرها مجمع اللغة العربية بالقاهرة ما كتب له الرواج والاستحسان عند أهل هذا الاختصاص. والسبب راجع، فيما يبدو، إلى غياب تمثل نظري للقضية المصطلحية وإلى عفاة المنهجيات المقترحة لضبط الاصطلاح...» المصدر نفسه، ص ٢٢٧.
- (٢٢) جميل الملائكة، «المصطلح العلمي ووحدة الفكر»، الفصل السادس من كتاب اللغة العربية والوعي القومي، بيروت ١٩٨٤، ص ٢٣٠.
- (٢٣) مصطفى الشهابي، المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم والحديث، طبعة ٢، دمشق: المجمع العلمي العربي، ١٩٦٥.
- وانظر أيضاً: البشير التركي. «العربية لغة علوم»، الفكر، السنة ١٦، العدد ٣، ١٩٧٠، ص ٦.
- (٢٤) عبد القادر الفاسي الفهري، المصدر نفسه، ص ٢٢٦.
- (٢٥) المصدر السابق، ص ٢٢٨.
- (٢٦) جميل الملائكة، «المصطلح العلمي ووحدة الفكر» الفصل السادس من كتاب اللغة العربية والوعي القومي، بيروت، ١٩٨٤، ص ٢٢٩ - ٢٣٠.
- (٢٧) فمن غرائب الواقع اللغوي العربي مثلاً أن كلمة «هاتف» تستعمل بكثرة في المغرب العربي وعلى نطاق واسع، شعبي و رسمي، في حين أن أبناء بلاد المشرق العربي يفضلون غالباً استعمال كلمة «تلفون» شفوياً وحتى كتابةً.
- (٢٨) جميل الملائكة، المصدر نفسه، ص ٢٣١.
- (٢٩) انظر بهذا الصدد أيضاً عبد القادر الفاسي الفهري، المصدر نفسه، ص ٢٢٤.
- (٣٠) وقد أكد على هذا أيضاً عبد القادر الفاسي الفهري، المصدر السابق، ص ٢٢٧.
- (٣١) لقد تم اختيار الأمثلة من عدد من كتب قواعد اللغة العربية في المراحل المدرسية المختلفة في الدول العربية التي أجري فيها البحث.
- (٣٢) انظر Fück المصدر نفسه وانظر أيضاً: Reckendoff, H., Die Syntaktischen Verhältnisse des Arabischen. Leyde, 1898.
- (٣٣) إبراهيم مذكور، «منطق أرسطو والنحو العربي»، محاضرة القيت في مؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة الدورة ١٥، القاهرة ١٩٤٩، ص ٣٥٩ - ٣٧٣.
- وانظر أيضاً عبدالعزيز البسام، «العربية الفصيحة لغة التعليم في الوطن العربي»، الفصل الثاني في كتاب اللغة العربية والوعي القومي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٤، ص ٤٩ و ٧٠.
- (٣٤) عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات في اللغة العربية، (الكتاب الأول)، الرباط ١٩٨٢، ص ٢٤.
- (٣٥) أحمد عبدالستار الجوارى، نحو التيسير، بغداد مطبوعات نشر العلوم والثقافة، ١٩٦٢، ص ٢٠١.
- (٣٦) خليل السكاكيني، «النحو»، محاضرة القيت في مؤتمر مجمع اللغة العربية في القاهرة الدورة ١٥، ١٩٤٩، ص ٣٠٦ - ٣١٨.

(٣٧) استشهد به محمد فريد أبو حديد، «موقف اللغة العامية من اللغة الفصحى»، و «محاضرة القيت في مجمع اللغة العربية بالقاهرة الندوة ١٣، ١٩٤٨، ص ٤٧٢.

(٣٨) علي إبراهيم الطاهر «جرائمنا في تدريس عربيتنا»، المعلم الجديد، العدد ٢، بغداد ١٥٧، ص ٦.

(٣٩) انظر علاء الجبالي، لغة الطفل العربي بدولة الكويت: دراسة توصيفية تحليلية (تحت الطبع) ١٩٨٧.

(٤٠) نعمة رحيم العزاوي، «مناهج اللغة العربية وسبل تطويرها»، بحث قدم في إطار مؤتمر تنفيذ قانون

سلامة اللغة العربية الذي نظمه الاتحاد الوطني لطلبة العراق، ١٩٧٩، ص ١.

(٤١) انظر بهذا الصدد: Jackendoff, R., Semantics oand Cognition Cambridge, M.I.T. press, 1983.

(٤٢) نعمت رحيم العزاوي، نقد كتب قواعد اللغة العربية في المرحلتين الابتدائية والمتوسطة، معهد تطوير اللغة العربية، ١٩٨٢، ص ٤٨.

(٤٣) وقد التفت المجمع العلمي المصري إلى أمثال هذه الصعوبات ولاسيما علامات الاعراب والبناء ودعا إلى اعتناء القاب الاعراب وعدم التمييز بين القاب البناء منذ عام ١٩٣٦.

(٤٤) استشهد به أنيس فريجة، تبسيط قواعد اللغة العربية وتبويبها على أساس منطقي جديد، بيروت، ١٩٥٢، ص ٦.

انظر أيضا

Bakir, M., Aspects of Clause Structure in Arabic.

Bloomington : Indiana Univ. 1980.

(٤٥) علي جواد الطاهر، المصدر نفسه، ص ٦.

(٤٦) ناصر الحاي «نظرة في أصول تدريس الانشاء»، المعلم الجديد، بغداد العدد ٤، ١٩٥٢، ص ١١٧.

(٤٧) نعمة رحيم العزاوي، «مناهج اللغة العربية وسبل تطويرها»، ورقة قدمت إلى الاتحاد الوطني لطلبة العراق، مؤتمر تنفيذ قانون سلامة اللغة العربية. ١٩٧٩، ص ٢.

(٤٨) مهدي المخزومي، علام النحو العربي، بغداد ١٩٨٠، ص ٧.

(٤٩) عبدالله بن عبد الرحمن ابن عقيل، شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك، علق حواشيه وشرح شواهد محي الدين عبد الحميد، ط ٥، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٤٥، ص ١٠.

(٥٠) هذا وإن استعمال النحاة المعاصرين لمعطيات القدماء «جعلهم في كثير من الأحيان سجناء مناهج القدماء، نظرا لما هناك من العلاقة بين الأصول التي وضعوها وبين المواد التي وصفتها هذه الأصول، مع أنه لا ضرورة منهجية ولا منطقية تفرض الرجوع إلى فكر الماضي وتصنيفاته ومفاهيمه لمعالجة مادة معينة. وقد أدى هذا ببعضهم إلى تبني مواقف غريبة، تخلط بين وصف اللغة العربية وقراءة التراث النحوي العربي...» عبدالقادر الفاسي الفهري. المصدر نفسه، ص ٥٢.

الْجُمَلُ الْعَرَبِيَّةُ وَالْجُمَلُ الْإِنْجَلِيزِيَّةُ

فِي ضَوْءِ أَصُولِ
الْمَدَارِسِ النُّحَوِيَّةِ الْحَدِيثَةِ

بقلم: الدكتور سيد حمزة مالك

جامعة ابادن، نيجيريا

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أولاً : مقدمة :

لا شك في أن للمكونات المختلفة من أية لغة انسانية وظائف هامة . ويلاحظ أن النحو هو الذي يربط بين هذه المكونات ليجعل لكل منها وظيفتها ومكانها اللائق في الجملة مما يجعل اللغة مفهومة .

والجدير بالذكر أن علماء اللغة العربية قد أدركوا، من أقدم العصور، أهمية النحو في دراسة اللغة العربية . ولذلك أن النحو قد أثار الجدل والمناقشة بين رجال اللغة العربية القدامى والمحدثين . فلا غرو إذاً أن نجد من يدعو الى إعادة النظر في قضية النحو في اللغات المختلفة، مما يؤدي الى نشوء المدارس النحوية الحديثة .

وفي هذه المقالة سنحاول المقارنة بين الجمل العربية والجمل الانجليزية في ضوء أصول هذه المدارس النحوية الحديثة. لعل هذا النوع من البحث سيلقي المزيد من الضوء على طبيعة التركيب اللغوي في اللغتين المذكورتين أعلاه.

ثانياً: أنواع الجملة في العربية والانجليزية:

هناك أنواع متعددة من الجملة في اللغة العربية. منها ما يلي:

- أ - مبتدأ + خبر.
- البيت + كبير.
- ب - فعل + فاعل.
- جاء + الرجل.
- ج - فعل + فاعل + مفعول به.
- ضرب + الولد + الكلب.
- د - فعل + فاعل + صفة + مفعول به.
- كتب + المدرس + الجديد + الكتاب.
- هـ - فعل + فاعل + جار + مجرور.
- جلس + الطالب + على + الكرسي.
- و - فعل + فاعل + مفعول به + حرف جر + مضاف + مضاف اليه + صفة.
- قابل + المدير + الوزير + في + مكتب + الرئيس + الجديد.
- ز - فعل + فاعل + حال.
- جاء + الرجل + مبتسماً.
- ح - مبتدأ + جملة اسمية.
- الحديقة + أشجارها جميلة.
- ط - مبتدأ + جملة فعلية.
- الشجرة + أثمرت.
- ي - فعل مبني للمجهول + نائب الفاعل.
- كتب + الدرس.

ومما يلاحظ أن الجمل العربية المقدمة أعلاه، لها قوالب موازية بشكل عام في اللغة الانجليزية^(١). وستوضح هذه الملاحظة عندما نتقدم في تناول هذا الموضوع.

في إطار هذه المقالة سوف نقصر حديثنا على نوعي الجملة على أساس أن الجمل التي سبق تقديمها يمكن تقسيمها الى هذين النوعين من الجملة. وهما (أ) الجملة البسيطة و(ب) الجملة المركبة.

أ - الجملة البسيطة: وهي الفعل + الفاعل أو المبتدأ + الخبر. وتتميز جملة بسيطة بألا تكون هناك جملة أخرى تقوم بوظيفة ما فيها. ويسمى النحاة هذا النوع من الجملة «بالجملة الصغرى»^(٢).

ب - الجملة المركبة: «وهي التي تدخل في عناصرها جملة أخرى تقوم بوظيفة ما في بنائها»^(٣) ويسمى النحاة هذه الجملة «بالجملة الكبرى».

ثالثا: تطبيق أصول المدارس النحوية الحديثة على الجمل والعبارات في العربية والانجليزية

وفي الفقرات الآتية سنحاول تطبيق بعض أصول هذه المدارس النحوية الحديثة على الجمل والعبارات في اللغة العربية واللغة الانجليزية.

أ - المدرسة البنيوية: تهتم المدرسة البنيوية بشكل الجملة اهتماما شديدا. تنظر الى الأجزاء المختلفة من الجملة وتصنفها على أسس معينة، ثم تصف «العلاقات الناشئة بين الكلمات في الجملة وصفا موضوعيا»^(٤).

والعالم الذي قام ببناء نظرية هذه المدرسة هو الأستاذ بلومفيلد. ومن أصول المدرسة البنيوية ما يلي:

١ - التحويل الى المكونات المباشرة:

إن الفكرة وراء التحليل الى المكونات المباشرة هي أن الجمل لا تتكون من الكلمات أو «المورفيمات» التي يتبع بعضها بعضا بدون نسق منظوم على نحو خاص،

وانما الواقع أن الصلات بين الكلمات في الجمل تختلف من حالة إلى أخرى. وذلك لأن هناك ترابطا وتماسكا واضحين بين بعض كلمات الجملة لا نجده عند غيرها^(٥). فمثلا في الجملة العربية الطالب الجديد وجد الكتاب هناك صلة نحوية خاصة بين كلمتي الطالب والجديد لا نجدها مثلا بين الكلمتين الجديد والكتاب مما يبرر اعتبار الكلمتين (الطالب الجديد) عنصرا واحدا (أي مكوّنة مباشرة) بالنسبة لتركيب الجملة ككل. ومما يلاحظ أنه يمكن استبدال الكلمتين باسم واحد كالطالب أو محمد أو المدرس عند بناء الجملة.

وكذلك الحال أيضا بالنسبة للكلمتين وجد الكتاب اذ يمكن استبدالهما بفعل لازم كما نجد في الجملة التالية:

الطالب الجديد سافر.

والجدير بالذكر أن التحليل الى المكونات المباشرة يساعد على تجنّب اللبس الذي قد يقع في الجملة المشكّلة التي تحتمل معنيين أو أكثر، وسنرى هذا في المثال الآتي:

ولنبداً بالجملة العربية الآتية:

قابل المديرُ الوزيرَ في مكتبِ الرئيسِ الجديدِ.

اذا تأملنا في هذه الجملة أدركنا أنها تحتمل معنيين:

<http://Archive.org/details/ArabicGrammarBook1>

أ - إما أن يكون «الجديد» صفة لـ «مكتب»، وإذن يكون المعنى: المكتب الجديد للرئيس.

ب - أو أن يكون «الجديد» صفة لـ «الرئيس»، وإذن يكون المعنى: مكتب الرئيس الجديد.

فاذا كان المعنى الأول هو المقصود تكون هيئة نظم الجملة على هذا النحو:

قابل المدير الوزيرَ في مكتبِ الرئيسِ / الجديدِ.

واذا كان المعنى الثاني هو المقصود تكون هيئة نظم الجملة على النحو التالي:

قابل المدير الوزيرَ في مكتبِ / الرئيسِ الجديدِ.

الآن فلنطبق هذا التحويل على نفس الجملة في اللغة الانجليزية:

The director met the Minister in the new office of the President.

في هذه الحالة لا يوجد أي لبس في الجملة لأن المعنى المقصود واضح من هيئة نظم الجملة، وهو أن الصفة (new) مكونة مباشرة للكلمة (office).

واذا أردنا المعنى الثاني أي أن الصفة (new) مكونة مباشرة للكلمة (President) عكست هيئة نظم الجملة هذا القصد.

فاذا قارنا الجملة العربية بالجملة الانجليزية بعد تطبيق التحويل الى المكونات المباشرة عليها، وجدنا أن موقع الصفة في رتبة الكلمات في الجملة الانجليزية يساعد على نفي اللبس في الجملة التي تطابق هذا النوع من القالب. وذلك لأن الصفة تأتي قبل الموصوف. في حين تأتي الصفة بعد الموصوف في الجملة العربية، مما يؤدي الى احتمال وجود اللبس.

ولنأخذ نوعا آخر من الجملة العربية. نَصَحَ المدرسُ الطلابَ بأن يجتهدوا بعد الظهر.

يُظهر النظر في هذه الجملة أنها تحمل معنيين:

أ - اما أن تكون «بعد الظهر» ظرف زمانٍ لـ «نصح»، وإذن يكون المعنى:

نَصَحَ المدرس بعد الظهر الطلاب بأن يجتهدوا (دائما، مثلا).

ب - أو أن تكون «بعد الظهر» ظرف زمانٍ لـ «يجتهدوا»، وإذن يكون المعنى:

نَصَحَ المدرس الطلاب (في وقت ما) بأن يجتهدوا بعد الظهر.

فاذا أردنا المعنى الأول جئنا بهيئة نظم الجملة على هذا النحو:

نَصَحَ المدرس الطلاب بأن يجتهدوا/ بعد الظهر.

واذا أردنا المعنى الثاني جئنا بهيئة نظم الجملة على هذه الصورة:

نَصَحَ المدرس الطلاب/ بأن يجتهدوا بعد الظهر.

وهكذا نجد أن هيئة النظم في هذه الجملة هي التي تعيننا في نفي اللبس،

بتمييز المكونات المباشرة للعناصر الرئيسية للجملة .

إذا طبقنا نظرية التحويل الى المكونات المباشرة على هذه الجملة في اللغة الانجليزية، اكتشفنا أن الانجليزية لا تختلف عن العربية في هذا الصدد. ولننظر الى الجملة:

The teacher advised the students to work hard in the afternoon

هنا أيضا تحتمل هذه الجملة معنيين:

أ – إما أن تكون عبارة (in the afternoon) ظرف زمان لفعل (advised) واذن يكون معنى الجملة:

The teacher advised the students in the afternoon to work-hard (always, for example).

ب أو أن تكون عبارة «in the afternoon» ظرف زمان لـ work hard واذان يكون معنى الجملة:

The teacher advised the students (at a certain time) to work hard in the afternoon.

فاذا كان المعنى الأول هو المقصود، جرى نظم الجملة على النحو التالي:

The teacher advised the students to work-hard/ in the afternoon.

واذا كان المعنى الثاني هو المقصود، جرى نظم الجملة على هذا النحو:

The teacher advised the students/ to work-hard in the afternoon.

٢ – التوزيع عن طريق الاستبدال:

يتمثل هذا الأصل «في استبدال وحدة لغوية بأخرى في تعيين (القسم) الذي تنتسب اليه من أقسام الكلام»^(٦).

فلننظر الى هذه الجملة العربية من حيث التوزيع عن طريق الاستبدال. ذلك المدرس أعجب الطلاب.

بالتزام قوانين التوزيع يمكننا أن نستبدل كلمة «المدرس» بكلمة أخرى مثلاً

«البرنامج» بحيث يتناسب «الرجل» و«البرنامج» الى الاسم ويستويان في أنهما يمكن أن يقعا موقعا واحدا كما في:

المدرس
ذلك
اعجب الطلاب
البرنامج

ويلاحظ أنه من الممكن أن نطبق قوانين التوزيع على نفس الجملة في اللغة الانجليزية ونستبدل كلمة Teacher بكلمة Programme ويكون شكل الجملة على النحو التالي:

teacher
That] delighted the students.
programme

لنأخذ جملة أخرى وهي :
جاء ولد يجري
ولكن في هذه الحالة لا يجوز أن نستبدل اسم «ولد» باسم آخر غير حي أي لا روح فيه ونقول مثلا :
جاء كتاب يجري .
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

وذلك لأن كلمة «ولد» اسم حي ولا يمكن أن يقع «كتاب» موقعه .
إذا نظرنا الى هذه الجملة نفسها من ناحية التركيب الانجليزي وجدنا ان اللغة الانجليزية تتفق مع اللغة العربية إطلاقا . اذ يمكن أن نقول في الانجليزية :

A boy came running

ولكن لا يجوز القول :

A book came running

وخلاصة ما تقدم أن عند تطبيق طريقة التوزيع عن طريق الاستبدال في اللغة العربية واللغة الانجليزية يجب مراعاة ما يسمى بقيود دلالية .

٣ - المعلم وغير المعلم

يهتم هذا الأصل بعنصر لغوي «ذي العلامة وغير ذي العلامة في تصنيفات الأبواب اللغوية، كأقسام الكلام»^(٧).

باعتبار أصل المعلم وغير المعلم سننظر الى الجملة في العربية والانجليزية من ناحية الجنس والعدد وحالات الاعراب.

أ - الجنس: بالنسبة للجنس في اللغة العربية، نلاحظ أن المذكر غير معلم. في حين المؤنث معلم كما هو واضح من هاتين الجملتين:

محمد مدرس.

فاطمة مدرسة.

أما بالنسبة للغة الانجليزية فكل من المذكر والمؤنث غير معلم. قارن الجملتين التاليتين:

He is a teacher

She is a teacher

ب - العدد: المفرد غير معلم في اللغة العربية بينما كل من المثنى والجمع معلم، أنظر:

مفرد: جاء رجل.

مثنى: جاء رجل + ان ← جاء رجلان.

جمع: جاء رجال.

كما هو الحال في العربية، المفرد غير معلم في اللغة الانجليزية. في حين المثنى والجمع كل منهما معلم. نلاحظ هذا في الجمل التالية:

Singular: A man came

Dual: Two men came

Plural: Men came

جـ - حالات الإعراب: في اللغة العربية الرفع غير معلم. بينما النصب والجزم والجرّ كل منها معلم كما هو واضح من العلامات الاعرابية في آخر يتعلم في الجمل التالية:

الرفع: الولد يتعلّم

النصب: يذهب الولد الى المدرسة لكي يتعلّم.

الجزم: الولد لم يتعلّم

بالنسبة لحالات الإعراب في اللغة الانجليزية نلاحظ عكس ما يحدث في اللغة العربية. إذ نجد أن الرفع معلم في حين النصب والجزم كل منهما غير معلم كما هو واضح في الجمل التالية:

Rafe: The boy learns

Nasb: The boy goes to school to learn

Jazm: The boy did not learn

٤ - الخاتمة

من أصول المدرسة النحوية الخاتمة. وهي تهتم بربط العلاقة بين الوظيفة النحوية. وتمثل «خانة» أو موقعا يكون ثابتا ويكون متغيرا». (٨).

باعتبار الخاتمة فلتنظر الى جملة عربية تطابق قالب:

فعل + فاعل + مفعول به كما في:

وجد الطالب الكتاب

في هذه الجملة يمكن للفاعل أن يكون ضميرا أو اسما علما على أنه يلزم الوظيفة النحوية المعينة والحالة الاعرابية أي حالة الرفع. وكذلك يمكن للمفعول به أن يكون ضميرا أو اسما علما على أنه يلزم الوظيفة النحوية المعينة والحالة الاعرابية أي حالة النصب.

أما بالنسبة للغة الانجليزية فانها تتفق مع العربية على امكانية ضمير أو اسم علم يقع موقع الفاعل أو المفعول به على أن يلزم الوظيفة النحوية المعينة. ولكن

الانجليزية تختلف عن العربية من حيث الحالة الاعرابية لأنها لغة مبنية في حين العربية لغة معربة.

ب - المدرسة التوليدية التحويلية:

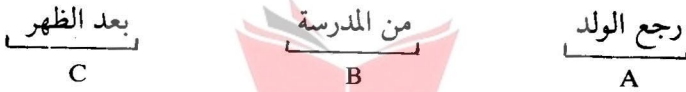
نعوم تشومسكي هو صاحب هذه المدرسة. تؤمن هذه المدرسة بفكرة الفطرية اللغوية في ذهن الانسان. كما تؤمن بأن هناك قواعد عامة تحكم جميع اللغات. (٩)
ومن عناصر التحويل لهذه المدرسة سنحاول تطبيق ما يلي على الجملة في العربية والانجليزية:

١ - الترتيب:

فلنطبق عنصر التحويل على هذه الجملة العربية:

رجع الولد من المدرسة بعد الظهر.

يمكن تقسيم هذه الجملة الى ثلاثة أقسام على النحو التالي:



بعنصر الترتيب يمكن أن تكون الجملة:

A + B + C

B + A + C

C + A + B

C + B + A

يمكن ان نقيس الترتيب لهذه الجملة في الانجليزية، فتكون:

The boy returned from the school in the afternoon

الملاحظة هامة أن معنى الجملة لا يتغير بعد ترتيبها الجديد في العربية

والانجليزية:

٢ - الحذف:

باعتبار الحذف فلننظر في الجملة التالية:

ضَرَبَ الرجلُ الكلبَ ← ضَرَبَ الكلبُ

$C + \ominus + A \leftarrow C + B + A$

فلننظر لنفس الجملة في الانجليزية :

The man hit the dog → the dog was hit

$A \quad B \quad C \rightarrow C + \ominus \quad B$

نلاحظ هنا ان البنية العميقة واحدة في العربية والانجليزية . إذ لا فرق بينهما بعد تطبيق عنصر التحويل .

٣ - التبعية :

سنطبق عنصر التبعية على جملة اسمية وجملة فعلية في العربية ثم على نفس الجمل في الانجليزية . فلنتأمل في هذه الجمل العربية :

أولا : - الجملة الاسمية :

١ - التلميذ مجتهد

٢ - التلميذان مجتهدان

٣ - التلاميذ مجتهدون .

ثانيا : - الجملة الاسمية التي يكون خبرها جملة فعلية :

١ - الولد دخل الفصل

٢ - الولدان دخلا الفصل

٣ - الاولاد دخلوا الفصل

٤ - البنت دخلت الفصل

٥ - البنات دخلتا الفصل

٦ - البنات دخلن الفصل .

نلاحظ أثر التبعية في الجمل في المجموعتين . ونلاحظ تغيرا ملحوظا في آخر الخبر كلما تغير المبتدأ لتتبع الثانية الأولى في عددها ، فتتسجم معها . وكذلك الحال بالنسبة للفعل في الجمل في المجموعة الثانية .

فلننظر الى هذه الجمل في اللغة الانجليزية :

First: Nominal sentence:

1. The pupil is hardworking
2. The Two pupils are hardworking
3. The pupils are hardworking

Secondly: Verbal sentence

1. The boy entered the classroom
2. The two boys entered the classroom
3. The boys entered the classroom
4. The girl entered the classroom
5. The two girls entered the classroom
6. The girls entered the classroom

نرى ان الفعل لا يتغير في الانجليزية بتغير المبتدأ والفاعل كما هو الحال في اللغة العربية .

وخلاصة ما تقدم ان قانون التبعية في اللغة الانجليزية يختلف اختلافا كبيرا عن قانون التبعية في اللغة العربية .
<http://Archivebeta.Sakr.it.org>

٤ - استنتاجات عامة والخاتمة :

يمكن ان نستنتج مما تقدم ما يلي :

أ - أن قواعد تركيب الجملة يتفق الى حد ما في اللغة العربية واللغة الانجليزية من وجهة اصول المدارس النحوية الحديثة .

ب - أن من أبرز نقاط الاختلاف بين العربية والانجليزية في تركيب الجملة أن في الأولى قاعدة وضع الصفة بعد الموصوف ومطابقتها معه تعريفا وتنكيرا وتذكيراً وتأنيثاً وافرادا وجمعا وقاعدة مطابقة الفعل اذا تقدم الثاني الأول .

ج - أن النظريات النحوية الحديثة قد تساعد الدارس من غير العرب على كيفية

تجنب اللبس أو الاشكال في عملية ترجمة النصوص والمخطوطات العربية الى لغة الأم أو الى اية لغة اخرى.

الهوامش

- (١) أنظر
C. E. Eckorsley and J. M. Eckersley,
A comprehensive English Grammar for Foreign Students, (London) Longmans, Green and
Co. Ltd., 1969, pp. 8-13; 318-320
- (٢) د. محمد حماسة عبداللطيف، في بناء الجملة العربية (الكويت: دار القلم، ١٩٨٢)، ص ٤١. وعباس
حسن، النحو الوافي (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٦)، ص ١٥.
- (٣) د. محمد حماسة عبداللطيف، في بناء الجملة العربية، ص ٤١ - ٤٢.
- (٤) د. نهاد الموسى، نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث (بيروت: المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، ١٩٨٠)، ص ٢٣.
- (٥) أنظر
Roderick A. Jacobs, Peter S. Rosenbaum,
English Transformational Grammar, (New York, John Wiley & Sons, Inc., 1968), p. 15
- (٦) د. نهاد الموسى، نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث، ص ٣٢.
- (٧) نفس المرجع، ص ٤٠ - ٤١
- (٨) نفس المرجع، ص ٤٣.
- (٩) د. خليل أحمد عمارة، في نحو اللغة وتراكيبها (جدة: عالم المعرفة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤)، ص ٥٥ -
٥٦.
- (١٠) نفس المرجع، ص ٦٦.
- (١١) نفس المرجع.





جولة مع

فناضل خلف

<http://Archivebets-Sakhril.com>

في أدبه وفكره

بقلم : عبد العليم رسلان

تمهيد

من القضايا المسلم بها في عالم الأدب والنقد أن الأدب الحق هو الذي يكون
مرآة صادقة ينعكس عليها ما يعتل في نفس صاحبه، ويختلج في ثنايا صدره ويحس
به في مشاعره ووجدانه، فهو - إذن - صورة معبرة، ووجدان حي، وعاطفة جياشة
تذوب فيه نفس الأديب، وينصهر فيه وجدانه ومشاعره.

وأدب «فاضل خلف» - بكل هذه المقاييس وغيرها من مقاييس نقدية - هو من ذلك النوع الذي يشف عن نفسه مبدعه، وشخصية صاحبه، ففيه ترى ملامح نشأته، وأصالة نفسه، وشفافية روحه .

وأدينا «فاضل خلف» - موضوع هذا المقال، ولد في الكويت في نهاية العقد الثالث من هذا القرن ١٩٢٧ وعلى ثرى أرضها الطيبة نشأ ودرج، وفي ربوعها الهادئة المطمئنة عاش، وشب يافعا وفتى، ومن مناهل العلم في مدارسها اغترف ثم أروى ظمأه إلى العلم والأدب بجهوده الذاتية، فأشبع نهمه إلى المعرفة بعكوفه على القراءة المتواصلة فتقف نفسه بنفسه، وكأن شاعر العربية الأول عناء، حين قال :

نفس عصام سودت عصاما وعلمته الكر والإقداما

عمل بالتدريس فترة من الزمن، ثم نقل إلى دارة المعارف ثم إلى دائرة المطبوعات والنشر وهي (وزارة الاعلام) اليوم، وبعد ذلك هاجر إلى بلاد الإنجليز والتحق بمعهد الآداب التابع لجامعة كمبردج مدة ثلاث سنوات ٥٨ - ١٩٦١ .

كما عمل في السلك الدبلوماسي في السفارة الكويتية في تونس فترة غير قصيرة، وهو الآن في الكويت، حيث يعمل بوزارة الاعلام.

هذه هي الهوية الشخصية - كما يقولون - لأدينا، بإيجاز، أردت بها أن تكون بمثابة القاء الضوء على أدبه وفكره، وعلى المؤثرات التي ربما تكون قد أثرت في الأديب نفسه فخلقت منه شاعرا وناثرا، ووجهته توجيهها معينا في مساره الفكري وتكوينه الأدبي .

و «فاضل خلف» أديب متنوع العطاء، متعدد الانتاج، فهو شاعر وناثر ونثره يتنوع بين القصة والمقالة والحديث الإذاعي، وإن كان الغالب على أدبه النثري هو المقالة . ففي مجال القصة له «أحلام الشباب» وهي مجموعة قصصية بعضها مترجم، وبعضها الآخر مؤلف، وقد ظهرت في طبعتها الأولى عام ١٩٥٥م، وفي مجال المقالة له عشرات المقالات إن لم تكن المئات، وكلها مجموعة في عدة كتب منها :

- ١ - في الأدب والحياة ١٩٥٦ .
- ٢ - زكي مبارك ١٩٥٧ .
- ٣ - دراسات كويتية . ١٩٦٨ .
- ٤ - سياحات فكرية . ١٩٧٧ .
- ٥ - أصوات وأصداء . ١٩٨٣ .
- ٦ - قراطيس مبعثرة . ١٩٨٥ .
- ٧ - ذكريات نقعة ابن خميس . ١٩٨٧ .

وفي مجال الشعر، له من الدواوين :

- ١ - على ضفاف مجردة . ط١ سنة ١٩٧٣ .
- ٢ - ٢٥ فبراير ط١ سنة ١٩٨١ .

وهذه الأعمال الأدبية والفكرية هي مصادر التي اعتمدت عليها في هذه الدراسة التي أتناول فيها أدب «فاضل خلف» وفكره . وكنت حريصا - في هذه الدراسة - على أن أثبت تاريخ الطبعة الأولى لكل عمل من هذه الأعمال، لأن إثبات التاريخ هام - من وجهة نظري على الأقل - في معرفة التطور الأدبي والفكري لأي كاتب أو مفكر أو أديب، كما أنه مهم أيضا في معرفة المراحل التي مر بها عبر مسيرته الأدبية أو الفكرية .

والمأمل في أدب «فاضل خلف» وانتاجه يظهر له - بوضوح - أنه بدأ ناثرا يكتب المقالة والقصة، وكانت هذه البداية مبكرة إذا قيست بعمره الزمني آنذاك . ولعل السر في أن «فاضل خلف» بدأ ناثرا يعود إلى البيئة التي نشأ فيها حيث تفتحت عيناه، والمقالة هي الفن الأدبي السائد في الكويت، إذ هي «أقدم الفنون النثرية وجودا في الكويت» هذا بالإضافة إلى أن المقالة تنشأ في أحضان الصحافة وكنفها، ومن المعروف أن الصحافة الكويتية ولدت مبكرة إلى حد ما - حيث كانت البواكير الأولى في سنة ١٩٢٨ ، على يد المرحوم الشيخ عبدالعزيز الرشيد، الذي أصدر أول صحيفة في الكويت وهي «الكويت» .

كما أن «فاضل خلف» اتصل مبكرا بالصحف والمجلات المصرية، بل كتب في بعضها وراسله، كمجلة «الرسالة» التي كان يصدرها المرحوم الأستاذ أحمد حسن الزيات، ومجلة الكتاب التي كانت تصدر عن دار المعارف في القاهرة ويرأس تحريرها المرحوم عادل الغضبان ومن المجلات اللبنانية مجلة الأديب للمرحوم البير أديب، ومجلة العرفان للمرحوم أحمد عارف الزين. لكل هذا أو ذاك كانت البداية لفاضل خلف هي النشر، وأقصد به نوعا معينا منه وهو «المقالة».

وفاضل خلف يعد - في نظر الدكتور محمد حسن عبدالله - واحدا من الجيل الوسط (أي في كتابة المقال) أي بعد جيل الرواد (المؤسس) وقبل الجيل الجديد.

وهذا الجيل الوسط يمتاز بوضوح الشخصية في كتابته، فليست الموضوعية طاغية بالدرجة التي لا تتيح للذات أن تتنفس.

ولنا هنا مع هذا القول وقفة تأمل، لتوضيح هذه الذاتية في أدب «فاضل خلف» تلك الذاتية التي تميز أدبيا من أديب آخر، وتفضل بين أدب وأدب بفواصل وخصائص تكون سمة من سمات الأديب وعلامة بارزة من علامات أدبه ونتاجه، وبدون هذه السمة (الذاتية) يخرج الأديب من ساحة الأدباء، وبالتالي يسقط أدبه في موازين النقد والتقييم <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولهذا كله كان لزاما على هذه الدراسة أن تعرض لهذه السمات، وتلك الخصائص والمميزات فيما يلي:

خصائص ومميزات

يتميز فاضل خلف بميزات وخصائص تكاد تكون وقفا عليه، وحكرا على أدبه وفكره خاصة، وهالك بعضا من هذه الخصائص والمميزات:

١ - أولها: الملمه بالتراث العربي القديم، واتصاله به في منابعه الأصلية مباشرة ودون وسيط، ويظهر أثر ذلك واضحا في أمرين:

أ - في الموضوعات التي يتناولها بالمعالجة، حيث تتصل هذه الموضوعات اتصالاً وثيقاً، وتدور في فلكه ومحيطه، ففي كتابه الأول «في الأدب والحياة» تناول فيها تناول الموضوعات التالية:

الجاحظ في نواذره - وثيقة استعمارية من القرن العاشر الهجري، الشاعر منجك - أشرح الكوراني أم العكبري؟

وفي كتابه «سياحات فكرية» تناول بالدراسة والتحليل الموضوعات الآتية: في جبل طارق - في أشبيلية - في قرطبة - نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب - في ضيافة ابن زيدون - أعوام المجد في حياة المعتمد بن عباد، الصفحة الأخيرة في تاريخ الأندلس، لحظات مع المعري... الخ.

هذا كله في النثر. أما في الشعر فنرى «فاضل خلف» يطوع - بمقدرة فائقة - موضوعات التراث - التي ربما تبدو جافة في نظر القاريء - للشعر وموازينه وقوافيه فتأتي قصائده المطولة في ديوانه «على ضفاف مجردة» تحت العناوين التالية:

(إقبال في محراب قرطبة - جبل طارق - شهيد مؤتة - شهيد بدر - ودیعة مدينة سالم - نفحة الصحراء).

وهو حين يتناول موضوعات التراث يدقق في الاختيار ويحسن في الانتقاء فلا يقع اختياره إلا على أصحاب البطولات العربية الإسلامية ممن لهم مجد كريم، وآثار رائعة في ميادين الحروب والفتوح، أو في مجالات الثقافة والعلم والمعرفة.

وفما ذكرت من الموضوعات التي انتقاها ووقع عليها اختياره شاهد ودليل.

ب - وإذا كان اتصال أدبين بالتراث العربي الأصيل قد ظهر أثره في اختيار الموضوعات التي كتب فيها أو نظم، فقد ظهر أثر هذا الاتصال أيضاً في أسلوبه ولغته. فأنت - عزيز القاريء - إذا قرأت أدب «فاضل خلف» (شعراً أو نثراً - وجدت لغة طيبة وأسلوباً وعبارة منتقاة لا ترى فيها عوجاً ولا أمثاً.

ولا غرابة في هذا فالشيء من معدنه لا يستغرب، فما هذا إلا أثرا من آثار
عكوفه على القراءة المتواصلة في أمهات كتب الأدب الأصيلة، واغترافه من ينابيعها
الثرة، فقد اتصل في صدر شبابه بـ (ألف ليلة وليلة) وكليلة ودمنة وسيرة سيف بن
ذي يزن و «سيرة عنترة» .

كما نهل أيضا من المعين الذي لا ينضب لفحول الشعراء «أبي الطيب المتنبي»
«والشريف الرضي» و «أبي فراس» ومن قبلهم «جرير» و «الفرزدق» «والأخطل»
وعايش كبار الأدباء والشعراء المعاصرين (المنفلوطي، والبشري، والمازني، وطه
حسين، والرافعي، والعقاد، والجواهري، وشوقي وحافظ ومطران، وأبي ماضي) بل
لقى بعضهم وتعرف به عن كتب وقرب .

ولا يمكن أن تكون ثمرة هذه المعاشة ونتاج هذا التلاحح الفكري والثقافي إلا
هذه اللغة السلسة وهذا الأسلوب المنطلق الذي يشيع في أدبه شعرا ونثرا - وهو أبعد
ما يكون عن التكلف الممجوج والرقابة المقيتة .



ARCHIVE في فن الرثاء

٢ - والميزة الثانية لأدب فاضل خلف هي رهافة الحس وجيشان العاطفة ونبل
المشاعر فهو إذا رثا أبكى سامعه (أو قارئه) وأشجاء وأجبره على مشاطرته أحزانه
وآلامه . وتلك أسمى ما في الفن من أصالة وأخص خصوصيات الأدب
الإنساني الخالد . . . وإن شئت - أيها القاريء - شاهدا على ذلك فاقرأ مرثيته في
الشاعر الكويتي «صقر الشبيب» أو مرثيته في عملاق الفكر العربي «عباس محمود
العقاد» فهو يقول في الأولى (مرثيته في صقر الشبيب) التي عنوانها (هوى
الصقر):

هوى بعد ما أنهى قصائد بؤسه	وأهدى إلى أوطانه نبع نفسه
وغادر شرقي الكويت وطالما	سبته مغانيه وأبيات درسه
وشيعه لما أتى الموت فتية	من الحي لم تبلغ أصابع خمسة

وهذا جزاء العلم في كل موطن كذلك قال الدهر من يوم أمسه
يظل فتى الآداب مضى مضيعا ومكتئبا حتى يُوارى برمسه
وعندئذ يسمو فيصبح كوكبا يضيء رحاب الكون من نور قبسه
وتمنحه أوطانه خير قدسها وتضفي عليه السعد من بعد بؤسه

لقد نهج فاضل خلف في فن الرثاء - وهو فن قديم من فنون الشعر العربي نهجاً مغايراً لما ألفناه من الشعراء - قديمهم وحديثهم - فقد ألفناهم - أو ألفنا معظمهم على الأقل - يقتصرون - أو يكادون - على تعداد محاسن الميت وأفضاله وعلى التفجع وإظهار الأسى عليه، ولكن الشاعر هنا يجدد في الرثاء فيسلك فيه مسلكاً آخر غير الذي ألفناه، فهو يعاتب قومه على نسيانهم هذا الشاعر وجحودهم لعبقريته وإهمالهم لأدبه وتكرهم له فيتركونه يقاسي آلام الفقر والعمى دون أدنى اهتمام. وليس هناك أمضى وأقسى وقعا على النفس من أن يبخل القوم على شاعرهم الذي طالما تغنى بآلامهم وآمالهم، ورحم الله أبا الطيب:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على النفس من وقع الحسام المهند
وليت القوم بخلوا بشيء ذي قيمة، وإنما بخلوا بما لا يكلفهم درهماً ولا ديناراً، إنهم بخلوا بتشجيع جنازته، والعجيب في رأي الشاعر «فاضل خلف» وفي رأبي أيضاً - أن الدولة تظل مهملة للشاعر ومقترة عليه في حياته، فإذا مات (أشادت بفضلها وتغنت بعبقريته وبالغت في تكريمه وتبجيله) وعبرت عن هذا كله باطلاق اسمه على روضة أطفال هنا، أو (شارع) هناك (الأبيات ٥، ٦، ٧ من القصيدة) ولكن الشاعر لا يترك قارئه يحار كثيراً أو يعجب من تصرفات أولياء الأمور في وطننا العربي، بل يرسلها حكمة خالدة على مر الدهور وكر الأزمان، وهي حكمة مستقاة من تجاربه ومشاهداته فيقول:

وهذا جزاء العلم في كل موطن
كذلك قال الدهر من يوم أمسه

فإذا ما انتقلنا إلى مريثة الشاعر في «العقاد» طالعنا بما يزلزل النفس من أعمق أعماقها، وبما يهز الوجدان هزا عنيفا، يقول الشاعر في هذه المريثة بعنوان «الفكر.. والموت»:

من أسكت الغريد عن إنشاده
فجفا الغناء وكان من رواده؟
ومن الذي كسر اليراع وكان في
دُنيا البيان يمس في أبراده؟
ومن الذي أودى بفارس دولة
شمخت على هام الدنيا بجياده؟
هي دولة الأدب المنيع وكم زهت
بخوالدٍ من مُستطاب شهاده
حتى رأت علم الجهاد مُنكسا
في السَّاح ملتفأً على أعواده
وجت وحق لها الوجوم أمامه
من عليها في طويل جهاده؟
وأنت تبادله الوفاء وأنها
لم تنس طيب جميله ووداده؟
هيها تُنسى فضله وهو الذي
أغنى المحافل من سنا إيقاده

فها نحن أمام قصيدة يفاجئنا الشاعر فيها بما يقرع الاسماع ويوقظ المشاعر ويلهب الاحاسيس، وأعني بهذا كله الاستفهام التعجبي الذي يثير في النفس الحيرة ويبعث على الأسى والحسرة، وهو استفهام يسيطر على القصيدة من بدايتها.
(من أسكت الغريد؟ من الذي كسر اليراع؟ من الذي أودى بالفارس؟)

وذلك ما يُسمى في عرف البلاغة العربية ببراءة الاستهلال، وهو من سمات الجودة في الأدب، وفي الشعر منه بوجه خاص - إذا صادف محله وجاء في مكانه المناسب. وليس هناك مناسبة أولى بأن يستخدم فيها هذا المصطلح (براءة الاستهلال) من مناسبة «الموت» الذي تتطامن عنده الجباه، وتنحني له رؤوس العُتاة، وتختلع فن هوله الافتدة في أسى بالغ وحسرة أليمة، ولهذا يجيء الاستفهام في مطلع القصيدة وكأنه ناقوس يدق مؤذنا بالخطر، وموقظا للعابثين اللاهين.

ولا أكون مبالغاً ولا مجاوزاً الحقيقة إذا قلت: إن هاتين المراثيتين (في العقاد، وصقر الشبيب) قد هزتا من الأعماق، وقد وقفت عندهما طويلاً وطويلاً، حين أمتع نفسي بقراءة الديوان. ولكني لا أكتُم القاريء سرّاً، إذا قلت: إنه برغم إعجابي الشديد بالقصيدتين، إلا أنني لا أستريح للعنوان الذي صدر به الشاعر الفاضل مراثيته في العقاد (الفكر.. والموت)، حيث جاء هذا العنوان باهتا، وأقل إثارة إذا قيس بما جاء في القصيدة من معان غاية في القوة والجزالة، ومن ألفاظ وتعبيرات في قمة الإيجاء والشفافية. ولهذا فأنا اختلف مع الشاعر في اختياره لهذا العنوان.

عفة وطهارة

٣ - والميزة الثالثة من مميزات (فاصل خلف) في أدبه، هي عفة قلمه فيما يكتب وطهارة لسانه وجنانه فيما يتكلم ويفكر، فهو لا يسمح لقلمه أن يخط كلمة نابية أو جملة قبيحة، ولا يأذن لبيانه أن ينظم بيتاً يجرح مشاعر أحد من الناس، أو يمس كرامة فلان أو (علان)، حتى لو كان هذا (الفلان) قد أساء إليه أو وجه إليه سباً أو اهانة فهو عَف في خصومته ولدده، كما هو عَف في مسألمته وموادعته على السواء، وذلك خلق يعرفه كل من عرف الرجل من قريب أو من بعيد ولازلت أذكر له مواقفه النبيلة التي كان يقفها من قراء إحدى المجلات الكويتية التي كان يشرف على أحد الأبواب فيها، وكان يتلقى سيلاً من رسائل القراء وفي بعضها كثير من النقد الذي يتجاوز الحد، فما كان يرد على الإساءة بمثلها، وإنما كان ينشر الرسائل بكل ما فيها من حسن وغير حسن ثم يرد رداً جميلاً، وشعاره

«خذ العفو وأمر بالمعروف وأعرض عن الجاهلين» و«الكاظمين الغيظ» وهو الآن يشرف على تحرير «ملحق» لصحيفة محلية كويتية ويعيد التاريخ نفسه، وتأتيه الرسائل نفسها، بل أشد وطأة لأنها تأتيه - هذه المرة - من ناس يزعمون أنهم أدباء أو شعراء ولهم شعر يسطو عليه الساطون، وكأني به حين يسلك هذا المسلك النبيل يتخذ من اسمه نهجا ويرسم منه طريقا.

سعة اطلاع وغزارة

٤ - والسمة الرابعة من سمات «فاضل خلف» في أدبه هي سعة اطلاعه وغزارة معلوماته والمامة بما يدور في الساحة الفكرية والأدبية، لا في الكويت فقط، وإنما في الوطن العربي من مشرقه إلى مغربه، بل ربما امتد هذا الإلمام بالأدب الغربي نفسه ومن شواهد ذلك تناوله في كتاباته كثيرا من القضايا الأدبية التي كانت مطروحة خارج الكويت، ومن هذه القضايا والموضوعات:

قصيدة من البحرين - شاعر من القطيف - كلمة في الأدب العراقي الحديث - الأدب الحجازي.

كما كتب كذلك عن كثير من أدباء العروبة وشعرائها في خارج الكويت وترجم حياة الكثيرين منهم وحلل أدبهم، فكتب عن: الشابي، وشوقي، وعبد الحميد بن باديس، والعقاد، وعلي محمود طه، وميخائيل نعيمة، وإبراهيم العريض، وأنور المعداوي وعلي الدوعاجي، والطاهر الحداد، والهادي نعيان، وغيرهم كثير مما يدل على سعة الاطلاع ودوام المتابعة.

وهو حين يكتب عن هؤلاء الأعلام تنم كتابته عن روح قومية أصيلة تتجاوز كثيرا حدود الإقليمية الضيقة، وروح التعصب الأعمى البغيض، ومن شواهد ذلك أنه سبق غيره من كبار الأدباء والمفكرين العرب - ومنهم المصريون أنفسهم فكتب كتابا كاملا عن «زكي مبارك» وترجم فيه حياته ودرس أدبه وحلل نقده، متجاوزا بهذا العمل الأدبي الجيد حدود المكان والزمان، مما جعله جديراً بتقدير عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين حين قال فيه:

«سرنى أن يكون أول كتاب يصدر عن الأديب المصري الدكتور «زكي مبارك» بقلم الأديب الكويتي «فاضل خلف».

ومعنى هذا أن أدباء الأقطار العربية الشقيقة يسابقون أدباء مصر في التعريف بأدب مصر وبأدباء مصر وبكل اخلاص».

وإذا كان للأديب «فاضل خلف» جولات وصولات في عالم الأدب العربي على امتداد آفاقه في المشرق والمغرب، فإن له في الأدب الأوروبي جولات وصولات أخرى كذلك، فإذا كان قد عرفنا بأدب المغرب العربي وبأدبائه فإله لا يعبر بنا مضيق جبل طارق ويأخذنا معه في «سياحاته الفكرية» ويعرفنا بـ «حقيقة أينشتاين» ثم يترجم من الإنجليزية فصولا من كتب عن شعراء وأدباء غربيين مثل «كونراد وبراونك»، كما انتقى أيضا جملة من قصائد الشعر الإنجليزي لبعض شعراء الإنجليز «هارولد هول» وترجمها شعرا عربيا موزونا مقفى يخضع لكل خصائص الشعر العمودي.

وفي ديوانه «على ضفاف مجردة» قصيدة عنوانها «ساحة المجد» ص (١٧٠) كتب فاضل خلف تحت هذا العنوان: ترجمة عن الشاعر الانجليزي «هارولد هول» ولي تعليق يسير على هذا القول خلاصته:

إنني لا أؤمن بالترجمة من أية لغة أجنبية إلى اللغة العربية (شعرا موزونا مقفى عموديا) لأنني أعلم علم اليقين أن الشعر العربي العمودي بما له من خصائص وقيد قاسية - إلى حد ما - يبعد كثيرا القصيدة الأصلية المترجمة عن أصلها في لغته الأصلية من حيث المعاني المتضمنة والأفكار المستوحاة.

وقد قرأت هذه القصيدة في ترجمتها العربية فلم أشتم منها سوى رائحة الشعر العربي القح بكل مافيه من خصائص وميزات معروفة، فهذه القصيدة المترجمة فيها وزن وقافية ولغة صافية وأسلوب رصين، وهذا وحده كاف في أن يبعدها كثيرا - في رأيي عن أصلها الإنجليزي.

ولهذا كله فأنا لست مع الشاعر المترجم في نسبة هذه القصيدة لصاحبها

الأصلي . وترجم فاضل خلف كذلك عدداً من الأقاصيص القصيرة، ضمن مجموعته القصصية «أحلام الشباب»، وكل هذه الترجمات تنم عن خبرة بأصول الترجمة، وعن فهم عميق لروح اللغتين العربية والإنجليزية، كما تنم - أيضاً - عن دقة في الاختيار وذوق في الإنتقاء.

وبعد

فهذا هو «فاضل خلف» الشاعر الناثري في شعره ونثره وفكره، وقبل كل ذلك وبعده في عطائه وساحته وخلقه . وأرجو أن أكون قد وفقت في التعبير عن هذا الأديب المعطاء، وما قلت فيه إلا بعضاً مما أعرفه عنه عن كثب وقرب، وما كتبت فيه إلا رؤيتي الداخلية للرجل وأدبه، وذلك وحده كاف ليكون منطلقاً للصدق مع النفس والضمير أولاً، ومنطلقاً إلى الاخلاص للأدب والثقافة والفكر ثانياً.



محاولة لتحديد عصر الاسكندرية

بوصفها فترة مستقلة
للأدب اليوناني ..

كتبه بالإنجليزية الدكتور محمد محمود السلاموني
ترجمة دكتور / رافت سيف

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في رسالتي للدكتوراه، التي لم تنشر بعد «الابجراماة الإغريقية في الاسكندرية» المقدمة لجامعة دورهام Durham البريطانية عام ١٩٥٦، أعربت عن شكوكي عن الاستعمال السائد للفظين الاسكندري والهيلينستي^(١) كمرادف يشير إلى فترة واحدة لعصر أدبي.

وقد تشككت أيضا من حيث بداية العصر الاسكندري بوصفه فترة مستقلة للأدب الإغريقي ووعدت بتناول هذا الموضوع أكثر تفصيلا فيما بعد. وها أنذا

* استاذ الأدب اليوناني المتفرغ، بكلية الاداب، جامعة القاهرة.

أحاول البر بوعدي فأبدأ بذكر ماذا يقصد بالاصطلاح «الاسكندري» بعامّة، ثم أحاول بعد ذلك عرض وجهة نظري الخاصة.

يرى البعض أن هذا الاصطلاح بمعناه الأعم يشير إلى تلك الفترة الأدبية التي تبدأ بموت الاسكندر الأكبر في بابلون Babylon (٣٢٣ ق.م)، وتنتهي بضم سوريا للجمهورية الرومانية^(٢)، أي في ٦٥ ق.م.

كما يرى البعض الآخر أن هذه الفترة بالذات بدأت بقيام دول خلفاء الاسكندر حوالي ٣٠٠ ق.م.، واستمرت حتى بداية عصر الاباطرة في ٣٠ ق.م. وقد تناول الأستاذ «كناك KNAAK» الظروف التي أدت إلى الاتجاه لتسمية هذا العصر - اختياريا - بالعصر الاسكندري بقوله «إن تسمية هذه الفترة بالعصر الاسكندري لها ما يبررها، ذلك أن الاسكندرية قد غدت، بفضل شغف الأسرة المالكة البطلمية وعطفها على الحركة الثقافية في ذلك الوقت، المركز المهيمن للعلوم والفنون. أما اسم العصر «الهيلينستي» بمعناه الشامل - الذي شاع حديثا - فهو الآخر له ما يبرره»^(٣).

إن تسمية هذا العصر الذي يبدأ بموت الاسكندر في ٣٢٣ ق.م، أو الذي يبدأ كذلك بقيام دول خلفائه في حوالي ٣٠٠ ق.م، بالعصر الاسكندري غير دقيق ومضلل. إن هذا الاصطلاح «الاسكندري» وهو بطبيعة الحال نعت للاسكندرية فيطلق فقط على فترة محددة عندما غدت هذه المدينة مركزا أدبيا واسهمت بنصيب في حركة الشعر فيما بعد. إن نصيب الاسكندرية في الحركة الشعرية لا يؤهلها كي تعطي اسمها على النتاج الشعري الإغريقي الذي ظهر في المراكز الأدبية المختلفة المعروفة قبل أن تقدم الاسكندرية ما يمكن أن يطلق عليه حقيقة النشاط الشعري الاسكندري. وهذا ما يدعوني إلى أن أرفض استخدام هذا الاصطلاح كاسم عام جامع لهذا العصر. أما لفظ «هيلينستي»، هذا الاصطلاح الحديث، فلأنه قد أريد به تحديد تاريخ حضارة القرون الثلاثة ابتداء من وفاة الاسكندر حتى قيام الامبراطورية الرومانية على يد أوغسطس عام ٣٠ ق.م.، فهو يصلح كل الصلاحيات

لإطلاقه على الأدب الاغريقي في هذه الفترة التي أشرنا إليها^(٤).

* * *

هذا الاصطلاح اذن يتناول الانتاج الشعري ابتداء من موت الاسكندر على الأقل لكثير من المراكز الأدبية القديمة والحديثة، مراكز البلاط، ذوات النشاط الشعري الكبير أو المتواضع مثل بلاد شبه جزيرة اليونان، والجزر المجاورة مثل كوس ورودرس، والمستعمرة اليونانية الكبرى Magna Graecu (أو جنوب إيطاليا)، صقلية، كريت والبلاط الملكي في مقدونيا، وبرجامم Pergamum، سوريا والاسكندرية. وهكذا فإن الاصطلاح «هيلينستي» يمثل النشاط الأدبي الكامل في جميع المراكز الأدبية بما في ذلك الاسكندرية. وربما قد اتضح لنا الآن كيف أن لفظ «اسكندري» كبديل لـ«الهيلينستي» غير منطقي ومضلل. فكيف يشير اصطلاح «الاسكندري» على انتاج سابق على انتاج الاسكندرية بالذات؟ وعلى ذلك يجب تحاشي ذلك اللفظ والتمسك في تعريف هذه الفترة بالهيلينستية. ويشاركني الرأي في هذا الاستاذ ليجران Legrand إذ يقول «إن اطلاق العصر الاسكندري المستخدم في مجال التاريخ العام للقرون الثلاثة الأخيرة قبل الميلاد يبدو مبالغاً فيه ويجب أن يتخلى عن مكانه لاصطلاح آخر أشمل، وهو العصر الهيلينستي للدلالة على مجال التاريخ الأدبي، فهذا الاسم مستساغ تماماً^(٥).

وأما عن بداية هذه الفترة بالذات فلإني أرى أن عام ٣٢٣ ق.م. أدق من عام ٣٠٠ ق.م.، وذلك لأن التاريخ الأول يشير إلى النشاط الشعري لكثير من المراكز الأدبية المعروفة مثل كوس COS وساموس SAMOS وغيرها وهي أقدم من مراكز بلاط خلفاء الاسكندر.

وإذا عدنا إلى لفظ «الاسكندري» الذي لا يمكن أن يكون مضارعا أو مساويا للفظ «هيلينستي»، كما سبق القول، فلإني أرى أنه إنما يدل على فترة معينة كجزء من

الأجزاء التي ينقسم إليها العصر الهيلينستي تبدأ بتاريخ جديد حين أصبحت الاسكندرية مركزا أدبيا، وحين ميزت نفسها بخصائص أدبية خاصة، وحين مارست نفوذها في المراكز الأدبية الأخرى. إن ذلك يضع حدا لذلك الاستعمال المزدوج والمهم لهذا الاصطلاح «الاسكندري» بمعنييه الأكثر شمولاً والأكثر تحديداً، فهو في معناه الشامل يستعمل كبديل للفظ «هيلينستي»، أما في معناه الضيق فإنه يشير إلى النشاط الشعري الذي قام بالفعل في مدينة الاسكندرية^(٦).

ولقد حدثني الأستاذ هيرتر Herter، رئيس قسم الدراسات اليونانية بجامعة بون (في مقابلة معه، سبتمبر ١٩٥٢) عن المعنى المزدوج للفظ «اسكندري»، غير أنه لم يكن متحمسا للمعنى الشامل لهذا الاصطلاح. . فهذا المعنى المزدوج للفظ إنما يكشف عن اتجاه العلماء في الاحتفاظ بمعناه الواسع بحجة أنه استخدم من مدة طويلة، ولكن هذا ليس بالسبب المعقول، وعلى ذلك فإن اللفظ «الاسكندري» بمعناه الواسع يجب أن يصبح في خبر كان وأن ينظر إليه على أنه شيء قديم بال، وأما معناه الأكثر تحديداً فيجب أن يعاد فيه النظر من جديد.

كيف إذن أصبحت الاسكندرية مركزا للفنون ولها مدرستها الخاصة للشعر ذات الخصائص المميزة؟. . . وهل كانت الاسكندرية جذيرة في اطلاق اسمها على فترة زمنية خاصة من الشعر اليوناني؟

إن الاسكندرية بوصفها عاصمة لمصر تقدمت بسرعة فائقة، فهذه المدينة كانت محظوظة بمؤسستها، وسعيدة بحكامها من الأسرة البطلمية وبخاصة ملوكها الثلاثة الأوائل : بطليموس الأول، Soter، سوتير، بطليموس الثاني، Philadelphus، فيلادلفوس وبتليموس الثالث، Euergetes، ايوارجيتيس. ويرجع ازدهارها هذا إلى نشاط حكامها ولموقعها الرائع بوصفها مركز اتصال للقارات الثلاث : أوربا، وآسيا، وأفريقيا. . لهذا أصبحت مركزا تجاريا مرموقا للعالم كله، ولاشك أنها كانت مكانا جميلا أخذا أيضا. ومع أنه ليس لدينا أي وصف تفصيلي

عن هذه المدينة في القرن الثالث قبل الميلاد، إلا أنه ليس من الصعب تكوين فكرة عما كانت عليه هذه المدينة في ذلك الوقت^(٧). فكيف يهمل هؤلاء الملوك الطامحون المولعون بمظاهر الأبهة والعظمة، وهم أنفسهم اسخياء إلى درجة من الاسراف المبتذل، حيث يتربعون على عرش مصر ذات الثروة الهائلة،... نقول كيف يهملون في تجميل المدينة التي كانت مقرا لعروشهم والتي صممها المهندس المعماري الموهوب دينوكراتيس Deinocrates فحقق رغبة مؤسسها التي لا تزال تحمل اسمه.. فمنذ البداية رحبت هذه المدينة المضيافة بالوافدين من مختلف بقاع العالم فكانت لهم بمثابة وطنهم الثاني. ومنذ البداية أيضا تجلت في ثوب من اللهو الفصفصا، وعرفت الأساليب الحضارية المختلفة، مثل باريس في أيامنا هذه، ومجتمعاتها الراقية والوضيعة، فالكل ابتداء من الملك وحاشيته إلى الرجل العادي عرفوا ومارسوا أحط أنواع المتعة. ولكنها، مثل باريس الحديثة أيضا، كانت مكانا للعمل الجاد الذي أسهم في أكثر من ضرب من ضروب العلم والمعرفة... وهكذا تاقت هذه المدينة الجديدة الطموحة أن تواصل رسالة اثينة حين خفت صوت ربات الالهام في هذه المدينة العظيمة - اثينة - وأصبحت هي موطننا لهؤلاء الربات. وقد ساعدها على حمل شعلة الأدب ملوكها الأقوياء وشغفهم بالأدب، ولا عجب إذا غدت الاسكندرية بين هذه المراكز الأدبية المتعددة خليفة لاثينة في الوقت الموقوت.

لم تكن الاسكندرية بوصفها مركزا للأدب مثل اثينة أو حتى مثل اسبرطة التي لم تكن في يوم من الأيام مهذا للأدب أو الفنون... كانت الاسكندرية مدينة حديثة العمر، ولم تكن تملك تراثا أدبيا فكان عليها أن تبني مجدها الأدبي على أكتاف الأدباء المرتزقة المأجورين. ففي أوائل حكم أول ملوك البطالمة بدأت الاسكندرية ترحب بالعلماء والأدباء البارزين الوافدين من العالم الهيلينستي. وقد كان يسعد هذا الملك أن يحيط نفسه ببلاد مثقف من الشعراء والفلاسفة. هذا وقد استمال سخاء هذا الملك وكرمه ووارثي عرشه (بطليموس الثاني والثالث بخاصة) أصحاب العلم والعلماء واللغويين... الخ، كما أن الأمن النسبي الذي توفر في هذه المدينة، وثراءها قد أغراهم على ترك مسقط رؤوسهم لسبب أو لآخر. ولعل ذكر بعض أسماء الأعلام

الذين وفدوا على الاسكندرية توضح لنا تعدد أوطانهم وتباينها. فمن جزيرة كوس جاء فيليطاس شاعر الاليجية والعالم اللغوي ومعلم فيلاديلفوس ملك البطالمة الثاني الخاص، ومن أقاصي ثوريي - برقه - على الساحل الأفريقي أتى كاليماخوس Callimachus عميد الأدباء الاسكندريين، واداتوسثينيس العالم والشاعر والجغرافي الموهوب للعالم القديم. أما زينودوثوس، أول رئيس لمكتبة الاسكندرية، فقد أتى من إفيسوس. ومن بليورون Pleuron في أيتوليا جاء اسكندر الأيتولي شاعر المأساة الذي عهد إليه بطليموس فيلاديلفوس بالتنسيق التمهيدي للمؤلفات المأساوية التي احتوتها المكتبة. ومن خالقيس في يوبويا جاء ليكوفرون الذي دعاه نفس الملك أيضا لتنسيق الأعمال الكوميدية. أما ثيوكريتوس أحد الشعراء الكبار في ذلك العصر فقد أتى من سرقسطة في الغرب. ومن مارونيا في طراقية جاء سوتاديس الشاعر الهجائي الذي استهجن زواج الملك بطليموس الثاني من شقيقته ارسينوى ولقي حتفه بأمر من هذا الملك من جراء تطاوله على الأسرة الملكية المتأهلة. أما بوسيديبوس Posseidippus شاعر الابجراماة فقد أتى من بيلا Pella في مقدونية. أما هيديلوس شاعر الابجراماة أيضا فقد جاء من اثينة أو من ساموس^(٨). وكان شاعرا الابجراماة الأخيران صديقين حميمين وتلميذين في نفس الوقت لاسكليبيدس شاعر ابجراماة الحب اللامع. أما اريستفانس البيزنطي واريستارخوس الساموثراتي فقد كانا أيضا من بين الكثيرين الذين أقاموا بالاسكندرية بصفة دائمة^(٩).

* * *

جملة القول فلاستقرار الحالة السياسية في عهد ملوك البطالمة الأول، أقبل على الاسكندرية من العالم الهيليني معظم الأدباء والعلماء. ومما يدعو للغرابة أن الشاعر الوحيد الذي ولد بمصر هو أبولونيوس Apollonius، شاعر الملحمة الذي اشتهر باسم روديوس، وذلك لأنه قضى بضع سنن حياته في جزيرة رودس. لقد نجحت الاسكندرية اذن في جذب بعض الكتاب من هذه المدن التي ذكرناها ومن المراكز الأخرى التي كان لها تراث أدبي عريق من قبل فتوحات الاسكندر، وقد جلبوا معهم الخصائص الأدبية التي تميزت بها مدارسهم المختلفة فوضعوا بذلك الأسس الأولى

لأدب جديد بين جدران المدينة نفسها حيث تطورت وتبلورت ونسجت على نول
اسكندري . . .

إن الحركة الأدبية في الاسكندرية قد تكشف منذ البداية عن حركة علمية
خالصة. فقد بدأت بحفظ التراث القديم (الأدب اليوناني في عصره الذهبي) وقد تم
هذا العمل القيم داخل جدران المكتبة والموسايون، معهد العلوم والآداب. . . وقد
تأسست المكتبة بين ٣٠٠ - ٢٩٠ ق.م.، كما تأسس الموسايون بين ٢٩٠ -
٢٨٤ ق.م. في عهد الملك بطليموس الأول، سوتير، رأس الأسرة البطلمية في
مصر. . . ومن الجائز أن العمل في معهد العلوم والآداب لم يبدأ إلا في مستهل حكم
بطليموس الثاني، فيلادلفوس، فقط حيث بدأ العلماء والأدباء يهيئون أنفسهم
للعمل. . . ومنذ ذلك الوقت وبالتدريج بدأت الاسكندرية، عاصمة مصر، التي
كان يطلق الاغريق على شعبها البرابرة قبل فتوحات الاسكندر، في حمل الشعلة التي
طغى نورها الوهاج على أضواء المراكز الأدبية الأخرى القديمة والحديثة.

ولكن متى أصبحت الاسكندرية بحق مركزا أدبيا؟ . . . أو بمعنى آخر متى
أصبح للفظ «اسكندري» أهميته ومعناه الدقيق؟

إن بداية العصر الاسكندري يمكن تحديدها تحديدا صحيحا على أساس
التاريخ الذي ظهرت فيه النمار الأولى للنهضة العلمية من تنقيح ومراجعة وتصويب
المتون القديمة ونشرها، وازهار براعم النتاج الشعري النابت في الاسكندرية. . . ولقد
بدأت هذه النهضة العلمية بالاسكندرية رسميا بين عامي ٢٨٤، ٢٨٢ في مستهل
حكم بطليموس الثاني، فيلادلفوس. وفي احدى هذه السنين عُين زينودوثوس العالم
المحقق مديرا لمكتبة الاسكندرية وهو في الثانية والأربعين من عمره وهو تلميذ
فيليتاس^(١). وقد تعهد زينودوثوس تنسيق الملاحم الاغريقية والشعراء الغنائيين
ونشر بعض أعمالهم. ومن بين أعماله الأخرى معجم لشرح مفردات هوميروس
ومصنف بالعبارات الدخيلة، Lexis Ethnika، وهو أول من نشر ونقح الأشعار
الهوميرية - الالياذة والاولديسة -، وأول من قسمها إلى أربع وعشرين كتابا. هذا وقد

أصدر تنقيحات لكتاب هيسودوس المسمى Theogoniae (انساب الآلهة) وأشعار اناكريون وبنداروس . وعمل زينودوثوس هذا الذي حققه بمقارنته بمختلف المخطوطات التي حوتها لأول مرة مكتبة الاسكندرية ، أول مكتبة رسمية ، جعلته المحقق الأول الذي نشر واستخدم مراجع لم تكن في متناول أيدي أحد من سبقوه بالمرّة . وهكذا فلا نعدو الحقيقة إذا قلنا بأنه أول عالم اسكندري فتح الطريق للدراسات المتصلة بالنشر اتبعها من بعده علماء الاسكندرية الشراح .

* * *

وفيا يختص بالبراعم الأولى للتاج الشعري الذي ظهر في الاسكندرية نفسها ، فأرى أن كاليماخوس الثوري (٣١٠ أو ٣٠٥ - ٢٤٠ ق. م)^(١١) جدير بأن يطلق عليه أول صاحب هذه البراعم بوصفه شاعرا عالميا يبشر بمستقبل كبير . إن حياة كاليماخوس الأدبية في الاسكندرية تبدأ فيما بين سنتي ٢٨٠ - ٢٧٥ حين كتب انشودته لزوس^(١٢) أولى ستة أناشيد التي كان موضوعها يدور حول مدح الملك بطليموس الثاني فيلادلفوس . وهذه المقطوعة من الشعر تفوح بشذى بعض المميزات البارزة الخاصة بالشعر الاسكندري مثل سعة العالم بالأساطير ، الدراية الواعية لما قيل قبل العصر ، الوصف الحاذق المحكم والتفاصيل المثقلة بالمعارف والمعلومات . . . وهكذا فإنه في استطاعتنا اعتبار كاليماخوس الشاعر الأول الممثل للعصر الاسكندري إن لم يكن أشعر شعراء ذلك العصر . فضلا عن أنه الشخصية الرئيسية والمؤسس الحقيقي لمدرسة الشعر في الاسكندرية . ويرجع هذا إلى أنه أقام معظم سنى حياته في الاسكندرية وكان على اتصال وثيق بمعهد العلوم والفنون وبالمكتبة ، وأنه تزعم مدرسة الشعر وكان الصانع للأسس الأدبية المميزة التي انفردت بها هذه المدرسة الجديدة . ولا يستطيع أحد أن ينكر ذلك الدور الكبير الذي لعبه هذا الشاعر العالم في خلق مدرسة الشعر الاسكندري وفي ابتكار الأصول المميزة التي حققت لهذه المدرسة شخصية قائمة بذاتها . وجدير بالذكر بأنه ليس هناك من شاعر حتى ثيوكريتوس

السيراكوسي وزميله في نفس المدرسة له حق ما بأن يذكر اسمه قبل كاليماخوس، ومن ابوللوثيروس الرودى، فقد أسهم بالكثير في نتاج مدرسة الشعر الاسكندري، فهو محبى الميموس Mimos، أي المسرحية الايمائية الهزلية، كما يعتبر أبا للشعر الريفى أو الرعاوي. ولما لم يكن عالما متفقا فلما من بين شعراء العصر شخصية مستقلة ولهذا فإن اشعاره تتصف نسبيا بالعدوبة والسحر والواقعية والانطلاقية (الرومانتيكية). لم يكن ثيوكريتوس مقيما بالاسكندرية إقامة دائمة إذ تخبرنا اشعاره أنه قضى حياته في مراكز أدبية مختلفة معروفة إذ ذاك مثل سيراكوسة وكوس والاسكندرية، ولم تكن له صلة بمعهد العلوم والآداب ولم يشترك في جهود المكتبة وبالتالي فإن قصيدتيه اللتين كتبهما في الاسكندرية (النساء في مدح ادونيس، وقصيدته في مدح فيلاديلفوس) قد كتبنا بعدما كتب كاليماخوس أنشودته إلى زوس^(١٣).

* * *

وبالرغم من الحقيقة القائلة بأن ثيوكريتوس يشبه معاصريه في اتخاذ حيل معينة بالذات، وفي خلط الأساليب وأضرب الشعر إلا أنه لم يفرط في ذلك كما فعل معظمهم. والرجوع إلى أنشودة «إلى زوس» التي كتبها شاب في نحو الثلاثين من عمره غير معروف نلاحظ أنها استرعت انتباه الملك وحصل كاليماخوس في آخر الأمر على الرعاية الملكية وأصبح شاعرا للبلاط، وواتته الفرصة فأصبح عالما له الصدارة، ومن المحتمل أنه لم يصل إلى أوج مجده قبل عام ٢٦٤ ق.م^(١٤).

ومن ناحية مدرسة الشعر الاسكندري بالذات فإنني أعتقد أن أنشودة إلى زوس هي المقطوعة الباقية الأولى الاسكندرانية في أصولها وموضوعها وروحها وصياغتها. لذلك فمن الممكن أن تعتبر أي سنة من سنى ٢٨٠ - ٢٧٥ ق.م. بداية لنتاج كاليماخوس الشعري في الاسكندرية وتعتبر في نفس الوقت بداية لعصر الاسكندرية. وقد يكون كاليماخوس قد كتب ابجرامات قبل ذلك الوقت حتى في ثورينه ولكن خصائص هذه المدرسة تظهر أكثر وضوحا في أغراض الشعر الطويلة. ولعل هذا التاريخ يتفق وتاريخ أول انتاج علمي، ذلك لأن من الممكن أن تكون أولى أعمال

زينودوثوس قد نشرت في احدى هذه السنين . وعلى ذلك نستطيع الآن بعد أن عالجنا موضوع تاريخ العصر اعتبار سنة ٢٨٠ - سنة ٢٧٥ ق. م. مبشرة بميلاد عصر جديد في الأدب هو «عصر الاسكندرية» ، المنسوب إلى الاسكندرية التي صارت بعد ذلك التاريخ جديرة بمكانتها بوصفها مركزا ملكيا للشعر الاغريقي . إذن فالاصطلاح «الاسكندري» وثيق الصلة بحركة الشعر التي قامت في الاسكندرية والتي تبدأ بالسنين الأولى لحكم بطليموس الثاني ، فيلادلفوس ، وليست قبله .

والآن بعد أن أجبنا على أحد جوانب الموضوع نواصل بحثنا فتساءل : كيف أصبحت الاسكندرية المسئولة عن الشعر الاغريقي ؟ بل وأهم من ذلك كيف أصبحت المراكز الأدبية الأخرى تدين لها بالزعامة ؟

* * *

لقد حدث أنه منذ التاريخ المقترح أن قفز هذا المركز الطموح (الاسكندرية) إلى الأمام وذلك لشغف ملوك البطالمة والملوك الثلاثة الأول بخاصة (الذي يعتبر عهدهم العهد الذهبي للعصر الاسكندري) وتشجيعهم القوي كما سبق القول لنشاط الشعراء فكان لهم في العقدين الأولين من هذا العصر النفوذ السائد على الحركة الشعرية في ذلك الوقت واعتبر الاصطلاح «الاسكندري» أسما معتمدا للنتاج الشعري داخل الاسكندرية وخارجها . وهذا يفسر ما سعت إليه الاسكندرية جاهدة لاجتذاب انتباه المراكز الأدبية الأخرى بفطنة كبيرة حتى بدأ نفوذها الأدبي ينتشر في كل مكان . وقد ساعدت سهولة المواصلات النسبية بين المراكز الأدبية المختلفة وبين الاسكندرية وكذلك انتاج ورق البردى في الاسكندرية ذاتها في المصنع الملحق بالمكتبة^(١٥) بخاصة الانتاج الشعري الاسكندري على التداول في هذه المراكز . كذلك لا بد وأن تكون الفرصة قد سنحت لشعراء هذه المراكز - وعلى الأقل لكثيرين منهم - أن يعيشوا في الاسكندرية أو المرور بها . ويشير الأستاذ لجران Legrand إلى هذا حين يتناول بالحديث اتصال شعراء القرن الثالث قبل الميلاد بالاسكندرية

فيقول : « قليلون من لم يكونوا في وقت ما من حياتهم تحت رعاية البطالة أو من لم يمكثوا في الاسكندرية لفترة ما ، أو من لم يزوروها على الأقل^(١٦) . فضلا عن ذلك فإن فكرة التعارف المتبادل بين الاسكندرية والمراكز الأخرى كانت جد محسوسة ، فليونيداس التارنتي ، شاعر الاجراما المعروف ، الذي ربما قد وفد على الاسكندرية ، استخدم الاجراما التي كتبها كاليماخوس عن ظواهر الطبيعة للشاعر العالم أراتوس Aratus^(١٧) . أما كاليماخوس فقد عالج وحاكى بطريقته الخاصة بعض الموضوعات التي طرحها اسكليبياديس ، أشعر شعراء الاجراما السامي ، بقصد إظهار تفوقه وبراعة التقليد للأصل الناقل عنه^(١٨) . وقد اتهم يوفوريون من خالكيس في يوبويا بالسطو على أعمال كاليماخوس وابوللو فيوس^(١٩) . أما ظواهر الطبيعة لأراثوس^(٢٠) التي كتبها في بيلا في مقدونيا فقد اثني عليها الناقد الأدبي الكبير كاليماخوس ثناء كبيرا^(٢١) . . . كل هذه الأمثلة - وهي قليلة - توضح لنا مدى الصلة التي كانت قائمة بين المراكز المختلفة وبين الاسكندرية التي حاول شعراؤها العلماء وكاليماخوس - بالنسبة للقدر المتبقي لنا من انتاجه الشعري^(٢٢) ، بوصفه ناطقا باسم مدرسة الاسكندرية ، وبوصفه أيضا ممثلا لها - جاهدين أن يقفوا على حركة الشعر في المراكز الأخرى وأن ينافسوا شعراء هذه المراكز ويبدوا آراءهم الناقدة في أعمالهم . . . ويشير الأستاذ Körte إلى هذا إشارة على جانب كبير من الأهمية فيقول : « لقد صار جماعة رجال القلم الاسكندريين الصغيرة المنطوية على نفسها عاملا حاسما في نجاح أي شاعر . وحتى أولئك الذين مروا بالعاصمة الواقعة على ضفة النيل الغربي ولم يقطنوها أو لم يزوروها على الاطلاق ، وجدوا أنفسهم واقعين تحت تأثير النقد الأدبي لأدبائها العلماء ، ذلك النقد ذو الأهمية البالغة والذي يخشاه الجميع . . . وهكذا فقد طبعت هذه الجماعة الشعر الاغريقي كله بطابعها الخاص^(٢٣) .

* * *

ونود الآن أن نؤكد ان ليس هناك خلاف عن أثر شعراء الاسكندرية على معاصريهم وحتى على الأدب الروماني في العصر الأوغسطي ، عصره الذهبي ، ولهذا

علينا ألا نحرم الاسكندرية من الشرف الذي تستأهله بكل جدارة وحيث أن شعراؤها، والأوائل منهم بخاصة، قد احتلوا مكان الصدارة في الشعر فهي قيمة بأن يكون لها عصرها الخاص الذي يدعى باسمها والذي يطلق على الشعر الاسكندري في المدينة نفسها وفي خارجها خلال الفترة التي تبدأ بالتاريخ الذي سبق اقتراحه، لقد حان الوقت الذي يجب ان نبدأ فيه باستخدام الاصطلاحين «الاسكندري» و«الهيلينستي» بمعناهما المحدد الدقيق. . فالاصطلاح «هيلينستي» يستعمل فقط كاسم عام للعصر كله، ذلك العصر الذي يبدأ بعام ٣٢٣ ق.م. . أما «الاسكندري» فيدل على جزء من العصر الهيلينستي الذي يبدأ بإحدى السنين الأولى لحكم بطليموس الثاني، فيلاديلفوس، وهكذا فلنقي على الغموض الذي نجم عن استعمالنا لفظ «الاسكندري» بوصفه مرادفاً «للهيلينستي» من مدة طويلة ونعترف للاسكندرية بمساهمتها الجدية في المجال الأدبي، ولكي نبرز أهمية الدور الذي قامت به، فإنى أرى أنه من الأفضل تقسيم العصر الهيلينستي إلى قسمين: الأول ويبدأ بعام ٣٢٣ ق.م. . وينتهي قبيل ٢٨٠ - ٢٧٥، ويطلق على هذه الفترة «العصر الهيلينستي الأول» أو «عصر ما قبل الاسكندرية منذ وفاة الاسكندر». والثاني ويبدأ حوالي ٢٨٠ - ٢٧٥ وينتهي حوالي ٣٠ ق.م. .^(٢٤) ولكن ينبغي الا يغيب عن أذهاننا أن مدرسة الشعراء الاغريقية المصرية التي نشطت منذ بداية الأسرة البطلمية نشاطاً دافعاً استمر بعد زوال هذه الأسرة في العصرين الروماني والبيزنطي. .

* * *

إن هذا التقسيم إلى عصرين مستقلين منصف كل الإنصاف، اذ نضع الأمور في نصابها وذلك بالنسبة لكل من المراكز الأدبية العريقة التي لها مدارسها الخاصة للشعر قبل تأسيس مدرسة الاسكندرية، بل وبالنسبة للاسكندرية نفسها. . ولقد اوضحنا العلاقة بين المركز الأخير وبين المراكز الأخرى حيث استعانت عاصمة مصر ببعض الشعراء البارزين وجذبهم إليها ورحبت بهم ليؤسسوا لها مدرسة الشعر الجديدة. . وأما هؤلاء الشعراء - وفي مقدمتهم كاليماخوس - فقد سعوا منذ البداية جاهدين في كتابة أغراض معينة من الشعر^(٢٥) تغلب عليها مظاهر اتجاهات

خاصة^(٦٦) وليضفوا على نفحاتهم صفات اسكندرانية صرفة . ويمكن الإشارة الى خصائص الشعر الاسكندري في ايجاز وعلى وجه التقريب فيما يلي : ان الشعر الاسكندري لنتاج يتميز بالدراسة والتحصيل والصناعة ، وهو كذلك نتيجة للارتباط القائم بين الشعر والتحصيل العلمي المتسم بالشغف باكتشافات جديدة في كل ميدان من ميادين المعرفة . لم يكن شعراء ذلك العصر ، أو معظمهم ، مثل شعراء العصر الذهبي يستلهمون روائعهم من ربات الشعر ، ولكن الهامهم كانت تقيدته مناهج الاساتذة الأولين ، هؤلاء الذين كانوا العلماء المبرزين في كل من المكتبة ومعهد العلوم والفنون . وبالنسبة للأسطورة (وهي قصة خيالية تتضمن أشخاصاً أسطوريين وتحتوي على آراء في الظواهر الطبيعية) والاحدوثة (وهي حكاية متواترة يعتبرها الرأي العام قصة تاريخية) فقد وقف الاسكندريون منها موقفاً واحداً تقريباً ، فقد كانوا يتحاشون المبتذل منها . . ولقد نظر هؤلاء الشعراء الطموحون المجتهدون الى الأسطورة والاحدوثة القديمتين كمادة غفل ممكن تشكيلها طبقاً لذوقهم الخاص ، أو كشيء مهجور ويحتاج إلى تناوله من جديد وإلى تحويره كي يلائم غايتهم وأسلوبهم . ويبدو واضحاً أن الشعراء الاسكندريين قد أظهروا اهتماماً بالغاً بالاحدوثة المحلية . هذه الاحدوثة ، التي هي مزيج من التاريخ والأساطير ، كانت مكتوبة بالفعل من قبل نثرًا ومعروفة في الأماكن التي ابتدعتها . لقد كانت هذه الاحدوثة في نظرهم ذخيرة لم تستكشف بعد ، صالحة لمادة جديدة تمكّنهم من إظهار أصالتهم وابتكارهم طالما كانوا أول من تناولوها في إطار الشعر واضفوا عليها سمة ابداعية انطلاقية ، ولقد أصبح الشعراء الاسكندريون ، الذين ادخلوا الافكار العلمية واستخدموا المصطلحات الفنية ، شعراء واقعيين فبدأوا يهتمون بتصوير الأشياء كما هي في الواقع وتجنبوا التحليق في سماء الخيال ودنوا من الواقع الخالص . . تلك هي بعض المميزات الهامة الأصلية للمدرسة التي تظهر بوضوح في نفحات شعرائها الفحول الأوائل : كاليماخوس الذي كتب في أغراض شعرية كثيرة ، وثيوكريتوس منشد الرعويات الساحرة ، وأبولونيوس الرودي الشاعر الانطلاقي الأول وغيرهم . فالأغراض الأدبية عند هؤلاء الشعراء انما تعطينا صورة كاملة للخصائص العامة لمدرسة

الاسكندرية، وهم عندما فعلوا ذلك اعطوا مدرستهم شخصية بارزة ونجحوا في النهاية في طبع الشعر الاغريقي بأكمله بالطبع الاسكندري لعدة أجيال. . اذن فان الاسكندرية بوصفها مركزا يحتل مكان الصدارة يجب الا يغمرها الظلام بجعلها فترة ليس لها حظ من اكبarna الذي هي جديرة به وتركها مغمورة تحت الاسم العام «هيلينستي». . اما العصر الاسكندري كله فليس في حقيقة الأمر ومن حيث النتائج الشعري في مستوى واحد، ولما كان قد اعتمد كل الاعتماد، كما هو واضح، على حماس ملوك البطالمة وتشجيعهم، فان العصر الذهبي للشعر الاسكندري هو عهد الملوك الثلاثة الأوائل من حوالي ٢٨٠ - ٢٢١ ق.م. . وهي فترة تقرب من الخمسين عاما أو أكثر قليلا. أما الاعوام التي تسبق هذا العصر المزدهر فليست سوى فترة اعداد له، واما الاعوام التي تليه حتى نهاية العصر فهي التي اتت في اعقاب العصر الذهبي وكانت استمرارا له.

* * *

وهكذا يمكن تقسيم العصر الى فترتين: الأولى وهي فترة كاليماخوس ومدرسته ومنعازيه وعلى رأسهم ابولونيوس الرودي، أما الثانية فهي فترة عقب المعلمين العظام وهؤلاء محاكون لنفحات اسلافهم المباشرين ودونهم قدرة وصناعة. <http://Archivebeta.Sakhrit.com> هذه هي وجهة نظري في التحديد الدقيق للاصطلاح «الاسكندري» والعصر «الاسكندري» هذا العصر الذي ينطق بعظمة الاسكندرية، وكذلك في ضرورة الاقلاع عن استخدام الاصطلاح «الاسكندري» بوصفه بديلا «للهيلينستي».

الهوامش والمراجع

(١) لا يبلغ عمر الاصطلاح «هيلينستي» أكثر من مائة وعشرين عاما. ومبدعه هو المؤرخ يوحنا درويزن (Johann Droysen، صاحب مؤلف Geschichte des Hellenismus (المجلد الأول سنة ١٨٣٦، والمجلد الثاني سنة ١٨٤٣). هذا الاصطلاح الذي يبدو مناسباً لدراسة تاريخ وحضارة هذا العصر الذي يبدأ بموت الاسكندر الأكبر وينتهي باخضاع خلفائه، اطلق اسما عاما على الأدب كله لنفس الفترة.

(٢) MACKAIL, J.W. Lectures on Greek Poetry, London, 1910, p. 190

(٣) ذلك أن معظم مؤرخي الأدب اليوناني يستخدمون هذين المصطلحين كما يشاؤون للإشارة الى فترة واحدة كما يبدو لهم . .

(٤) هذه الفترة يجب تقسيمها الى اقسام مستقلة كما سأبين ذلك فيما بعد .

(٥) Si dans le domaine de l'histoire generale l'appellation de periode Alexandrine, appliquée aux trois derniers siècles avant notre ère, peut sembler abusive et doit céder la place à une autre appellation plus large - celle d'hellenistique - dans le domaine de l'histoire elle est parfaitement justifiée. (La poésie Alexandrine) «Paris, 1924» p. 14

. MACKAIL, op. cit. pp. 190- 191 (٦)

. THEOCRITUS, Idyll XV (٧)

(٨) انظر اثينايس، موسوعة Deipnosophistae ، ٨ ، ٢٩٧ ، أ .

(٩) في هذه القائمة من الاسماء لم اتبع اي ترتيب زمني . .

(١٠) فيليطاس Philitas وهو من جزيرة كوس والذي يعتبر اسكندريا وفقا للتاريخ الذي حدده العلماء كما ذكرت، قام بكتابة ابحاث علمية مشابهة، فاصدر معجما لغويا منسقا بعنوان Ataktoi gloossai Atalxta ، معجم الاشبات يشرح فيه الكلمات النادرة المهجورة المأخوذة عن هوميروس، ولهجاته المختلفة وكذلك المصطلحات الفنية، ومما هو جدير بالذكر أن اريستارخوس مدير مكتبة الاسكندرية (حوالي ١٥٣ ق.م.) كتب بحثا صغيرا بعنوان «ضد فيليطاس» يهاجم فيه هذا المؤلف . . واذا كان مولد فيليطاس قد حدث في ٣٤٠ - ٣٣٦ ق.م. ، ووفاته في ٢٨٥ ق.م. ، فيكون فيليطاس في عقده الخامس حين وفد الى الاسكندرية بوصفه معلما لبطليموس فيلادلفوس ولا بد أن تكون وفاته قد حدثت حين اعتلى فيلادلفوس عرش مصر. ويبدو لي أن هذا التاريخ (اي تاريخ وفاة فيليطاس) صحيح . فلو حدث وكان فيليطاس حيا فان فيلادلفوس لم يكن ليعين زينودوتوس قبل فيليطاس . وهكذا فليس هناك اي مسوغ لاعتبار انتاج فيليطاس اسكندرانيا، ولا شك انها صيغت في كوس، موطن ذلك العالم . . وعلى أية حال فلم تكن مكتبة الاسكندرية قد فتحت ابوابها للعلماء الراغبين في الاطلاع على المراجع وفحص المتن ومقارنتها . . بالاضافة الى ذلك فان فيليطاس بوصفه شاعر الاليجية لا يمكن ان يعتبر لنفس هذه الاشياء اسكندرانيا . صحيح ان ما وصل الى ايدينا من شعره - وهي خمسون بيتا - من قصائد مختلفة الاغراض تمثل سمات الشعر الاسكندري . ولما كانت غالبية مؤلفاته قد كتبت في كوس حيث كان زعيما لمدرسة الشعر فيها، فاني اعتبره فقط ممثلا لكوس، المركز الأدبي التي كان لها مثلها كان للمراكز الأدبية الاخرى، الأثر على مدرسة الاسكندرية . هو إذن مجرد استاذ لمعاصريه الصغار مثل ثيوكريتوس وكاليماخوس الصانعين الأولين للشعر الاسكندري .

(١١) انظر : Cuat, Alexandrian paetry under the first three Ptolemies, p. 60

(١٢) ان تحديد تاريخ هذه الانشودة موضوع جدل واخذ ورد. تتبع رأي الاستاذ Cuat القيم الدامغ الذي يناقش فيه ما تضمنته الانشودة، ووجهات النظر المختلفة للعلماء الألمان، فقد وصل هذا الاستاذ في استقصائه الامر الى ان هذه الانشودة قد كتبت بين ٢٨٠ ، وحوالي ٢٧٥ ق.م. . انظر Cuat, op. cit. p.208

(١٣) نستنتج هذا من الاشارة (التلميح) الى ارسينوى Arsinoe الثانية زوجة بطليموس الثاني، فيلادلفوس

التي تزوجت من أخيها في ٢٧٦ - ٢٧٥ وربما قبل ذلك بعام بأنها مازالت على قيد الحياة. ولما يشر كاليماخوس الى زواج فيلادلفوس من اخته في انشودته «الى زوس». ولم يكن معارضا له، ذلك لأنه كتب فعلا انشودة بمناسبة زواج ارسينوي الثانية يقول فيها «هأنذا ابدأ ايها الغريب، بالتغني بزواج ارسينوي»، فاعتقد ان انشودة كاليماخوس قد كتبت قبل قصيدتي ثيوكريتوس، وان هاتين القصيدتين كتبنا فيها بين ٢٧٥ - ٢٧٠ ق.م. تاريخ وفاة ارسينوي.

(١٤) Aulus Gellius N.A. XV11, 21.

(١٥) Cuat, op. cit, p. 20.

(١٦) ibid, p. 14.

(١٧) قارن ابجرامة ليونيداس، الانثولوجيا البلاطينية، الكتاب التاسع رقم ٢٥، بابجرامة، كاليماخوس من نفس الكتاب رقم ٥٠٧.

(١٨) قارن اسكليبياديس، الانثولوجيا البلاطينية، الكتاب السابع رقم ٥، والكتاب الثاني عشر رقم ١٥٣، بكاليماخوس الكتاب السابع ٥٢١، والكتاب الثاني عشر رقم ١٣٤.

(١٩) BARBER E.A. OXF. Class. Dict. p. 346.

(٢٠) J.W. The Literature of Ancient Greece, London 1858, Vol. II, p. 428.

(٢١) الانثولوجيا البلاطينية، الكتاب التاسع، رقم ٥٠٧.

(٢٢) من المعروف ان ما وصلنا من الانتاج الشعري لهذا العصر كان ضئيلا ضالة يرثى لها.

(٢٣) The Hellenistic Poetry (tr. by I. Hammer and M. Hadas) New York, 1924, p. 91.

(٢٤) حيث أن الاسكندرية قد ضمت الى الامبراطورية الرومانية على يد اوكتافيوس سنة ٣٠ ق.م.، فيمكن اعتبار هذا العام من الناحية التاريخية وقت زوال الحكم البطلمي ونهاية العصر الهلنستي، ولكن رسالة الاسكندرية في مجال الشعر لم تقف عند انتهاء العصر، بل لقد سارت قدما مدة طويلة بعد هذا التاريخ.

(٢٥) اضرب الشعر المختلفة التي أغرمت بها مدرسة الاسكندرية سواء على نطاق واسع او محدود هي: الاليجية، الايدوليون، وهي قصيدة وصفية تتناول عادة موضوعات رعوية، ريفية، ومدنية، والابوليون، المليحة (الملحمة التاريخية او الاسطورية والتعليمية): هوموس، النشيد، والايابي «الشعر الهجائي» والشعر الغنائي والابجرامة.

(٢٦) لشعراء مدرسة الاسكندرية الاوائل اتجاهان: الأول: ابولونيوس الرودي واتباعه الذين شاركوه النزعة القديمة قد أرادوا ترسم خطى من سبقوهم من شعراء العصر الذهبي الفحول، وكاليماخوس ومدرسته التي سعت جاهدة في مقاطعة بعض ضروب معينة من الشعر القديم مثل الملحمة، وفي النزوع الى التجديد. وقد قامت بين هاتين الفئتين معركة ادبية دامت حقبة من الزمن، وقد عقد النصر في النهاية لكاليماخوس الذي حاول ان يعطي مدرسة الشعر الاسكندري شخصية مستقلة فعرض بفكرة كتابة القصائد الطويلة، ودعا الى كتابة القصائد القصيرة الأكثر ملاءمة لعقلية العصر والأكثر صقلا، ولا نستطيع القول بأن كاليماخوس كان يعارض معالجة الملحمة، موضوع البطولة، ولكنه كان يرغب ان تكون الملاحم من هذا النوع قصيرة، وان كل ما دعا اليه كاليماخوس هو تناول اي موضوع في اطار الاليجية والملحمة القصيرة المتسممة بالصفاء والصباغة الدقيقة.

شيء من الترابط...

كثير من التفاوت !

وليد أبو بكر



ARCHIVE

اعتذار للقارئ وللكتاب معا

<http://ArchiveBeta.sakhr.com>

أثناء صف واخراج مقالة الزميل وليد أبو بكر «شيء من
الترابط، كثير من التفاوت» المنشورة في عدد المسرح المزدوج
٢٦٨ - ٢٦٩ يوليو/تموز، اغسطس - آب من سنة ١٩٨٨م.
تداخلت فقرات المقالة . وجاء بعضها مكان بعضه الآخر .
لذا فإننا نعيد نشر المقالة .
مع اعتذارنا للكتاب وللقارئ أيضاً .

«البيان»

استطاع المهرجان المسرحي الأول لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، أن يرسم لنفسه طريقاً جاداً. لا من خلال ندوته الفكرية، الغنية بأبحاثها وحواراتها وحسب. وإنما من خلال نوعية العروض المسرحية التي شاركت فيه. وشكلت أساساً لنشاطاته وللندوات التطبيقية حول هذه النشاطات.

وقد كانت العروض الأساسية التي شاركت في المهرجان، خمسة عروض من خمس دول (تخلفت سلطنة عمان فقط عن المشاركة في العروض). وقد اتسمت هذه العروض الخمسة بجدية طروحاتها، وبالجهد الطيبة المبذولة فيها، لكن ذلك لم يحل دون وجود تفاوت فني بينها، جعل بعضها يتميز بشكل واضح، وترك لبعضها الآخر شرف المحاولة أو التأسيس.

ولعل أبرز ما يجعل هذه العروض - جميعها - جادة، هو أن كل عرض منها كان يحمل قضية هامة يطرحها، على المستوى السياسي العام، أو على المستوى الاجتماعي، مما يؤكد فهم القائمين على هذه العروض للمهام التي يفترض في المسرح أن يؤديها لصالح المجتمع وقضاياه الأساسية، حتى وإن اخل بهذا الأداء، نقص في التجربة المسرحية في بعض العروض، أو تحاشي لعمق هذا الطرح في عروض أخرى، اختارت العام دون الخاص، أو تطرقت إلى القضايا بمباشرة لا يحتملها الفن المسرحي

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ومما يشير إلى (شيء من الوحدة المسرحية) في المنطقة، هذا التشابه في اختيار مادة العروض المشاركة. وهو اختيار استند في معظمه على استلهام التراث - في الحكاية المسرحية - أو ما يشبه التراث. وكان هذا الاختيار عربياً عاماً في بعض العروض، فمسرحية (المستعصم) التي قدمتها المملكة العربية السعودية تستلهم التاريخ العربي في واحدة من أسوأ فتراته، هي فترة الزحف المغولي على الأرض العربية، ومسرحية (السوق) التي قدمتها دولة البحرين، تستلهم كتابات عربية. من التراث. عن عصر مشابه من عصور بغداد، وهو عصر انتشر فيه الظلم والفقر والكديّة، كما ولدت الثورات أيضاً، فبدت المسرحية وكأنها مقدمة تاريخية واجتماعية

لما وصلت اليه الحال بعد ذلك في مسرحية (المستعصم)، التي تشير الى فترة سقوط بغداد، وسقوط الخلافة العربية فيها.

أما مسرحية دولة الامارات العربية المتحدة (حكاية لم تروها شهرزاد) فقد كتبت على غرار التراث العربي الفولكلوري، واذا كانت تحمل في عنوانها ما يشير الى تأثرها بألف ليلة وليلة، فإن وقائعها تقترب - في الشكل - مما هو مستلهم من التاريخ، وان لم يكن تاريخا حقيقيا، بل هي تقترب كثيرا في مادتها - بشكل موح - الى ما قالته المسرحيتان السابقتان، وان كانت تنتهي بموقف أكثر تفاؤلا منهما، وربما أكثر قدرة على الاسقاط المعاصر.

ولم تشذ مسرحية قطر (بو درياه) عن التوجه الى التراث، ولكنها اختارت تراثا خليجيا أقرب الى الزمن المعاصر، وهو تراث البحر، والعلاقات التي كانت تسود المجتمع من خلال ارتباطه به. وخاصة تلك العلاقات الاقتصادية بين صاحب رأس المال (الطواش أو النوخدة) والناس العاملين من خلال ما له (من البحارة والغاصة). دون أن تترك المشاهد بعيدا عن طرح أسئلته حول علاقات العصر.

وهذه المسرحيات الأربع مؤلفة. ثلاث منها كتبت بأقلام من الدول التي قدمتها. وواحدة جاءت كاختيار من كاتب عربي، يستطيع ان يطرح في تأليفه اسئلة تطال الوطن العربي، في أي جزء منه. أما العرض الخامس، وهو عرض دولة الكويت (الثمن) فهو في الأصل من تأليف أجنبي (آرثر ميلر) ولكن إعادة كتابته لم تكن مجرد ترجمة، وإنما كانت تطويعا جعله يناسب الواقع الذي يقدم فيه، وجعله أيضا قريبا من علاقات اقرب زمينيا، هي تلك العلاقات التي تحولت من علاقات حياة البحر، الى علاقات الحياة التي تلتها، بعد تدفق الثروة النفطية، وقدرة بعض الفئات على الاستفادة منها، دون فئات أخرى قريبة، بسبب تعقد الظروف حولها. وإذا كانت هذه المسرحية تنسب الى المسرح الذي يهتم بالقضايا الاجتماعية - فهي تقدم صورة لتغير العلاقات العائلية مع تغير الظروف الاقتصادية - الا أن ذلك لا يحرمها من الانتساب الى الجو العام الذي ساد الأعمال المسرحية الأخرى، وهو الجو

التراثي ، وان كان ذلك بدرجة أقل من غيرها ، لأن (الماضي) الذي قدمته المسرحية ، وتمسكت به كان قريباً .

ولاشك أن هذا (الجو التراثي) كان مؤثراً في الطروحات الفكرية التي قدمتها الأعمال المسرحية ، فلم يكن غريباً ان يكون (نظام الحكم) وعلاقاته (بالرعية) . هو موضوع المسرحيات التراثية الثلاث ، بينما كان ابتعاد المسرحيتين الأخريين عن التراث بمعناه الماضوي ، سبباً في تحول الموضوع الى (النظام الاجتماعي ، الاقتصادي) . وهو نظام له سطوته ، وله ثباته أيضاً ، ولا يختلف كثيراً عن (نظام الحكم) إن لم يكن جزءاً منه .

إن اختيار «المادة» التي تشكلت منها العروض ، كان في الوقت ذاته اختياراً للموضوع الذي تطرحه ، وهذا ما طبع الأعمال المسرحية بطابع الجدية ، وهو الطابع الذي نجح المهرجان كله في ان يلتزم به الى حد كبير ، في كل تفاصيله .

فإلى أي مدى نجحت الأعمال المسرحية المشاركة في تقديم العروض المسرحية ، بالاشكال الفنية التي تناسبها عروض قادرة على توصيل مقولاتها؟

للإجابة على هذا السؤال . لابد من العودة الى هذه العروض ، بشيء من التفصيل .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

المستعصم

لا يمكن النظر الى مسرحية (المستعصم) الا كمحاولة جديدة لهذا المسرح الذي يحاول البحث عن ولادة حقيقية له ، وسط المعوقات العامة للمسرح العربي ككل ، والمعوقات الخاصة بالمسرح السعودي ، التي تكافح فرق الجمعية الثقافية السعودية لتجاوزها .

وهذه المحاولة . التي قام بتأليفها (أحمد الديبخي) وأخرجها سمعان العاني ، لا تستطيع ان تشكل خطوة فنية صحيحة ، حتى وان شكلت خطوة في الحضور ، وفي النية الصحيحة لايجاد مسرح .

لقد اختار المؤلف مادته من التاريخ ، ولكن لم يطوع هذه المادة للعرض المسرحي ، فبدأ هذا العرض وكأنه قراءة في كتاب ، ومع ذلك فإن المحاولات الاخراجية غير الواعية ، خلقت في هذه القراءة تعقيدات ليس لها مبررها ، ولا تشير الى ان هناك وعيا بما يجب ان تكون عليه الخطوات المسرحية الأولى ، حتى يؤكد المسرح وجوده ، من بساطة ووضوح توجه ، يضع الركائز الأساسية للمسرح ، قل أن يبدأ في القفز عن واقعه ، في محاولة غير ناجحة للايهام بنضج مسرحي ما .

ويبدو أن العقلية الاخراجية التي أدارت العمل ، ساهمت في تأكيد التأليف المتقطع ، مع أن واجبها الحقيقي هو الربط لا التقطيع .

ولعل أكبر خلل حاولته المسرحية هو انها ارادت ان تقول كل شيء مرة واحدة ، من بدء التاريخ الاسلامي ، حتى ثورة الحجاز ، وهو أمر (ملحمي) لا تستطيع البدايات التي تتلمس طريقها الى المسرح ان تقول به ، حتى وان استعانت بالسينما والفيديو والشعر .

لقد عرضت المسرحية مجموعة من الجزئيات التاريخية الكثيرة ، ولكنها لم تحسن التعامل مع أي منها ، كما انها لم تحسن الربط بينها ، مما جعل كثيرا من الجهود المبذولة في العرض ، ضائعة تماما .

ولو استطاعت المسرحية ان تحصر جهدها في جزئية واحدة ، هي الجزئية الأساسية في العرض ، لكان اقترابها من النجاح يحمل احتمالات اكبر ، خاصة لو تعلقت هذه الجزئية بصورة لما حدث في أواخر أيام الخلافة العباسية وفصلت في واقع هذه الخلافة ، وانشغالها عن الناس ، وعن الشعبويين الذين يتأمرون عليها . ويمهدون لدخول المغول الى بغداد ، واذلال الخليفة العباسي الذي انشغل باللهو عن الحكم ، وعن مواجهة العدو الغازي . بينما يهرب ولده . ليكون جنديا محاربا مع المماليك ، وهم ينتصرون على المغول ، ليبقى بعد ذلك جنديا يتوالد في التاريخ العربي ، ويحارب اعداء العرب .

ولم يكن طول الزمن الذي اختاره العرض مادة له هو الخلل الوحيد في

المسرحية، بل كانت هناك أوليات أخرى، لم يستطع ان يتعامل معها، فالديكور لم يكن مريحا (رغم جماله في حد ذاته)، فكان معيقا للممثلين، ولا يناسب العرض، خاصة بثباته الكامل، رغم التغير الطويل في الزمن. وهو لم يؤد وظيفة حقيقية في العرض.

أما أداء الممثلين، فلم يكن فيه ما يوحي بأنهم تدربوا على شيء من الأداء المسرحي الصحيح - وهذه وظيفة المخرج - لأن كل ما فعلوه لم يخرج عن الأداء الخطابي، الذي لا يضيف شيئا الى العرض المسرحي، ان لم نقل انه يضعفه..

وليس هناك شك في ان النية متوفرة لدى الشباب السعودي للحاق بركب المسرح في الوطن العربي على الأقل، وهذه النية كانت واضحة في الجهود التي قدمت، والتي شاركت فيها اعداد كبيرة من الممثلين والفنيين، وهي جهود لا تخفى، من خلال ما يطرحه العرض من مضامين تشير الى قوة الدعوة الاسلامية. حين تكون صادقة، والى الضعف الذي يسود الأمة، ويطمع فيها اعداءها، حين يتلهى الحاكم بحياته الخاصة، وينسى امور الحكم، والناس الذين يحكمهم. لكن هذه النية لا تستطيع ان تقول شيئا مسرحيا، اذا لم تستند الى الاساسيات المسرحية، المتوفرة في اية ثقافة مسرحية. وهذه الاساسيات هي وحدها القادرة على قيادة الخطوة الأولى، وكل الخطوات، من أجل تحقيق النية في تأسيس مسرحي حقيقي.

حكاية لم تروها شهرزاد

(حكاية لم تروها شهرزاد) هي المسرحية التي شاركت بها فرقة مسرح الامارات القومي، من تأليف عبد الرحمن الصالح، وإخراج اسماعيل عبدالله، وهي مسرحية مثل سابقتها، تملك النية الطيبة في ان تقول شيئا، وأن تقدمه من خلال شكل مقبول، لكن (العفوية) التي تميزت بها، في التأليف وفي الاخراج. لم تقدم لها الأدوات التي تمكنها من أن تقول ذلك مسرحيا.

شهرزاد، التي تنزل من علٍ بعد مشهد غنائي قصير، تبدأ الرواية ثم تختفي،

ليحل التمثيل محل ما ترويه . وظهور شهرزاد، في البداية، وفي عنوان المسرحية، كان يوحي بأنها ستظهر كثيراً، وبأنها ستكون جزءاً من تقطيع المشاهد المسرحية، لكن ذلك لم يحدث، فقد ظهر بعدها مجموعة من الانتهازيين في قصر السلطان، وهم يحاولون تسيير الأمور لصالحهم، لنعرف ان ابن عم السلطان كان يحكم بديلا عنه، حتى وافق السلطان، على الزواج من ابنة عمه، وحصل على عرش والده، ليقوم ابن عمه بالتآمر عليه، حتى يستعيد العرش .

والصراع الذي تقدمه المسرحية له طرفان يقود كلا منهما سلطان ابن سلطان : فالسلطان الشرعي . يحاول ان يكون خيراً، بعد ان عاد إليه ميراثه، وذلك بأن يتعرف على شعبه عن قرب، وان يشكل لنفسه من هذا الشعب نوعا من الحماية ضد المؤامرات التي لا يستطيع ان يواجهها داخل قصره، حيث لا يجد من يقف معه الا خادمه، وكاتب بيت ماله، الخائف المتردد .

أما طرف الصراع الثاني، فهو ابن العم، شقيق الزوجة، السلطان السابق بالنيابة، الذي تأثرت مكانته بعوده (الملك) الى وريثه الشرعي في إطار صفقة طريفة (الزواج من ابنة العم)، ومع هذا الطرف يقف كل الذين تأثروا من (تغير الوضع السابق) ولذلك يتآمرون على السلطان الجديد، وعلى من يقفون معه، وهم الشعب كله، افتراضا، وهو شعب تعرض لظلمهم من قبل، ويريد الخلاص .

كيف يتصرف (السلطان الشرعي) الذي وضعت المسرحية شعبه إلى جانبه؟ انه يختار أن يترك القصر، بعد أن أحسّ بأن المتآمرين وصلوا إليه (على شكل التتار) . ويختفي في بيت خادمه، وبذلك يتحقق للمتآمرين ما ارادوا، وهو فصل السلطان عن شعبه، ويصبح زعيمهم سلطانا بديلا . .

إن تقديم (السلطان الصالح) بهذا الشكل الهروبي لا يساويه في المسرحية الا تقديم شعبه بشكل انهماكي، يخضع من خلاله لكل ما يطالب به الحكام الجدد، مهما كان متعسفا، لكن صوتا وحيدا هو الذي يعلو، وهو صوت المرأة التي توصف بأنها (عاصية)، وهي المرأة التي تستمر في الرفض والمقاومة، فترفض أن يسلم الناس الى

السلطان الظالم بيوتا منحهم اياها السلطان العادل بديلة للبيوت التي هدمها ابن عمه . وهي المرأة التي تكتشف مكان السلطان ، وتكشف له نفسه بالحوار وتتهمه بالجبن ، حتى يفيق ، ويفهم ان الشعب معه ، حين يبدأ خطوته الصحيحة من اجل تصحيح الامور ، وهو ما يقرره بالفعل ، ويحاور الشعب ، ويصبح قائد ثورته ضد الظلم .

واذا كانت المسرحية قد حاولت ان تخلق منطقها الخاص ، فإن مثل هذا المنطق لا يستطيع ان يكون مقنعا ، لأن تحديد طرفي الصراع ليس كذلك : فالسلطان ابن السلطان لم يقدم بشكل يجعله مؤهلا لقيادة الناس : فلا ظروف نشأته ولا قبوله لصفقة زواج من أجل الوصول الى الحكم يمكن ان تجعل منه قائدا شعبيا . كما ان تعبيره عن ضيقه من تدخلات ابن عمه يمكن ان يوضع في باب الرغبة في الاستشارة بالحكم . واحسانه الى الناس ، يمكن ان يفسر كصدقة ، لأن سلوكه العام ، وضعفه ، لا ينسجمان مع الصفات القيادية المطلوبة ايضا ، ولا يستطيعان ان يقنعا الناس بقبوله قائدا ، دون كل الناس الآخرين . لأن احتمالات هذا القبول قد لا تحيي في صالح طموحاتهم الواضحة تماما من خلال (عاصية) .

لكن هذا الخلل الأساسي في تركيبة الطرفين المتصارعين ، وان أحل كثيرا بالمسرحية ، الا انه لم يجرهما من بعض ملامح النجاح التي اتسمت بها ، خاصة في بناء بعض الشخصيات ، وفي تشكيل بعض المشاهد . فالمرأة العاصية الراضة نجحت - كشخصية - في أن تكون تعبيرا عن صوت الرعية ، ومثلت هذا التعبير بأنها لا تخاف . كما ان شخصية المفتي ، الذي يسخر موقعه لتبرير كل ما يفعله الحكام الظالمون ، بدت منسجمة مع نفسها ، وموضوعية .

أما أهم مشاهد المسرحية ، فكان مشهد الرجل الذي كان يتعرض للتعذيب على أيدي رجال السلطان الظالم ، بينما كان الناس يدورون حوله ، يدعون الله أن يرفع عنه الظلم ، رغم قدرتهم على ان يساهموا في ذلك . وهو مشهد يوحي بشكل جيد ، وبسخرية حادة ايضا بما يجري داخل الارض العربية المحتلة الان ، حيث يتعرض الناس لكل الوان القهر ، فيتحملونه ويقاومونه ، بينما تقف الأمة من حولهم

وتدعوهم بالنصر، وهي قادرة على ان تفعل الكثير من أجلهم.

وكانت مشاهد أخرى مؤهلة لأن تكون ببلاغة هذا المشهد في التعبير، مثل مشهد السلطان وهو يحس بأنه أصبح حبيس التقارير - وهو بعيد عن الاحتكاك بالناس - ولكن المشهد لم يأخذ حقه من العناية الاخراجية، التي لم تؤكد تواجدها الحقيقي في العرض، بشكل يعطيه الوحدة والتناسق، مما يشير الى غياب للرؤية الاخراجية تسبب في استخدام عفوي للاضاءة، ولالأدوات المسرحية، دون ان يشير ذلك الى وظيفة مسرحية لها.

كما كان هناك استخدام لبعض المشاهد الساذجة، يهدف الى الايحاء بما هو أكبر منها، من تصوير لحالة الظلم والاستغلال، مثل مشهد البحث عن فأر في القصر، أو فرض نقش موحد للحناء لدى النساء، فمثل هذه الأحداث الصغيرة لا تستطيع ان توحى بحجم الظلم الكبير - حتى وان قدمت بشكل كوميدي - بينما يستطيع مشهد مصادرة الحمار، لازدواجية وظيفة صاحبه، ان يوصل مثل هذا المفهوم.

ولعل إشارة الى (تقسيم) العرض الى فصلين توحى بعفوية العمل كله، فقد احتل الفصل الأول مساحة زمنية كبيرة جداً، وكان يفتقر الى الأحداث الحيوية، بينما تم تكثيف الفصل الثاني في دقائق معدودة، وكان حياً وأكثر إيجابية من سابقة.

السوق

قدمت فرقة مسرح (أوال) البحرانية هذه المسرحية التي اعدّها قاسم محمد (الذي سبق أن أخرجها في بغداد ايضاً) وأخرجها خليفة العريفي. وهي مسرحية تراثية، كانت احدى مراحل بحث معدها عن مسرح فرجة يستند الى تقاليد عربية خالصة، وحققت حين عرضها نجاحاً كبيراً.

المسرحية - كنص - تنطرق الى تفاوت سبل المعيشة بين الناس في بغداد، عبر ما وصلنا عن ذلك من حكايات وطرائف سجلتها الاقلام في كتب معروفة، كبخلاء الجاحظ، ومقامات بديع الزمان، وغيرها، والمسرحية هي مجموعة من هذه الحكايات

تدور حول الأثرياء والفقراء، والبخلاء والشحاذين والسلاطين والثوار من العيارين . وهي تركز على بعض هذه الفئات، خاصة من الطفيليين والبخلاء .

وقد نجحت الفرقة في تحويل النص الى عرض يعتمد الفرجة اساسا، وذلك من خلال تنوع الحكايات، وربطها بشكل تشويقي . واستخدام الديكور القابل للحركة والتنوع، والقادر على تأدية وظائف متعددة، مما أعطى العرض جمالياته الخاصة . لكن كل ذلك لم يجعله يفلت من التطويل، رغم الاختصار الذي طاله بعد عرضه في مهرجان بغداد المسرحي الأول، وذلك لأن هذا الاختصار لحق ببعض المشاهد، لكنه لم يلحق بالسرد الذي يأخذ حجما كبيرا في النص، على شكل حوار أو رواية أو توثيق .

وقد برزت في العرض بضع حكايات أساسية، تم تطعيمها بحكايات صغيرة توزعت فيه، فساعدت على تنويعه وهي تقدم شيئا من الشعر والغناء والطرفة والحكمة، بشكل يتجه الى اسلوب الحكواتي ويحقق نجاحا واضحا . لكن بعض الحكايات التي (أبرزت) لم تكن جميعها تستحق الحيز الزمني الكبير الذي خصص لها . خاصة تلك الحكاية الممتدة عن الطفيليين مع البخل، التي جمدت الحركة، ولم يكن ما تقوله، مما يريد العرض ان يقوله، بالحجم الذي أخذته .

ان العرض، في محصلته النهائية، يهدف الى تقديم صورتين متناقضتين للحياة في (بغداد الأزل بين الجد والهزل): الأولى هي صورة (عامّة الناس) من الفقراء، الذين يعيشون حياة الكفاف، ويتخذ بعضهم كثيرا من السبل للتحايل من أجل لقمة العيش، والثانية هي صورة الأثرياء والبخلاء والمتسلطين، ممن يستغلون الفئة الأولى ابشع استغلال، ثم تكون محصلة هذا التناقض - الذي لا يولد الا الظلم - جماعة جديدة ثائرة، حملت لقب العيارين، تعمل سرا لمقاومة الظلم، ورفعته عن حياة الناس .

ولأن العرض ركز على غير هذه الفئة من الفقراء، وأطال في ذلك، خاصة من خلال المواقف الطريفة، فإن مقولته الأساسية حول مقاومة الظلم لم تستطع ان تصل

الى الوضوح الذي تستحقه، فشخصية (العيار) الايجابية، الوحيدة، ضاعت بين هذا العدد الكبير من الشخصيات المرسومة بشكل أكثر دقة، كما ان الحدث الذي كان سببا في تولد أفكار العيارين، كاد ينسى في زحمة الأحداث، وهو وفاة أحد العامة تحت أقدام فيلة السلطان، وهو يدافع عن بيته، وصراخ زوجته في جنود السلطان، كأول صوت حقيقي يحتاج، ولا يكاد المشاهد يتذكر هذا الحدث الهام، الا عندما يرى ابن ذلك الرجل، وقد كبر، وجاء يتصل بالعيار، طالبا الانضمام الى «حركته»، مما يشير الى ان هذه المقاومة مازالت قائمة وتنمو.

ومن الواضح ان التزام المخرج بما كتبه المعد كان سببا في عدم تصرفه بالنص بشكل أساسي - الا من خلال تطعيمه ببعض اللهجة المحلية والمواويل - - وهو التزام يجيء نتيجة تأثر المخرج بصاحب النص، كمخرج أيضا (وهو تأثر يعترف به)، ومع ذلك. فقد كانت لهذا المخرج خصوصيته التي لا تخفى في العرض الذي قدمه، وقد ظهرت هذه الخصوصية في مجموعة من الايجابيات التي امتلأ بها العرض، لعل أهمها ذلك الأداء المتميز لمجموعة مثليه (خاصة عبدالله ملك واحمد عيسى) والانسجام الواضح بينهم، اضافة الى التنوع غير المفتعل في اساليب الاداء الصوتي والحركي، والى التحريك السلس لقطع الديكور من اجل الوصول الى التشكيلات المناسبة لكل مشهد.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عرض مسرح (أوال) من العروض الجيدة في المهرجان، والتي تؤكد أن حركة المسرح في البحرين تتحرك بوعي، وتخطو خطواتها الى الأمام بثبات.

الثنى

هي المسرحية التي أعادت عبد العزيز السريع الى الكتابة (معدا هذه المرة) في قضايا اجتماعية، لا تختلف في أساسها عما سبق ان طرحه في مسرحياته المؤلفة، ثم أتاحت تعاوننا بينه وبين فؤاد الشطي، مخرجا، لأول مرة.

الاتساع الكبير على خشبة المسرح هو الذي يستقبل المشاهد مع دخوله الى الصالة، لكنه اتساع مليء بقطع الديكور الموزعة بشكل متناسق، يتوافق مع اسلوب

الحياة القديم في توزيع ما هو مستعمل وما هو مركون في الزوايا والقطع من اثاث نادر وجميل ، فيه اساسيات البيت المتوسط اوائل الخمسينات - تقديراً - وهو مثير للذكريات وللارتباط بالماضي الذي تغيرت ادواته بشكل كلي ، كما تغيرت اشكال بيوته التي كانت منفتحة على السماء .

حينما يبدأ الفعل المسرحي ، يكتشف المتفرج ان الديكور (الذي صممه سعود الفرج) بشكل جمالي وحسب ، أضافت إليه موسيقى غنام الديكان جمالا اضافيا ، متناسقا مع اضاءة الافتتاح ، لكن كل ذلك لم يستخدم في الحدث المسرحي بعد ذلك ، الا قليلا .

الحدث . في ملخصه ، هو تحليل للعلاقات الاجتماعية التي تهشمت ، ومحاولة للوصول الى نوع من التوازن او الهدنة في هذه العلاقات ، بين شقيقتين ، ومن خلال أربع شخصيات : الزوجة والسمسار اضافة الى الشقيقتين . .

يدور الحدث حول الاثاث الباقي في منزل العائلة ، وهو آخر رابط يمكن ان يلتقي حوله الشقيقتان ، بعد فراق طويل ، خلق بين شخصيتيهما تناقضا حاداً : فالشقيق الصغير ، بدأ حياته العملية مبكرا ، وسط الظروف التي فرضت عليه ان يترك دراسته ، وهي ظروف تدخل فيها رغبة الأب ، وظهوره بمظهر الذي لا يملك . ولذلك ظلت الحالة الوظيفية لهذا الشقيق - الذي كبر - متواضعة جدا ، ولا تناسب الطموحات المادية للزوجة ، بينما كانت فرصة الاخ الكبير كبيرة ، فتعلم ، وتساعد وظيفيا الى اعلى المستويات .

لكن الحياة الاجتماعية للشقيقتين لم تكن متوافقة مع الحياة المادية والوظيفية ، فالصغير ، المرتبط بالماضي ، حافظ على تماسك عائلته ، وتعليم اولاده ، بينما انتهى الكبير الى الوحدة ، بعد طلاق زوجته ، وإلى الخلل النفسي أيضا ، واللقاء الذي يتم بين الأخوين فيه محاولتان للتوازن : من وجهة نظر الصغير ، محاولة لاعادة العلاقة الأخوية المفترضة ، ومن ناحية الكبير ، محاولة للبحث عن براءة تامة ، لكل سلوكه الماضي ، حتى دون بادرة واضحة للتخلي عن هذا السلوك . ويتحول اللقاء الى نوع من الكشف ، والمحكمة ، التي تنصب على الماضي ، ممثلا بالأب ، الذي بدا خلال

الحوار وكأنه السبب الوحيد فيما حدث للأخ الصغير، وهو امر يقاومه هذا الأخ، بسبب تمسكه بقيم الماضي، وإحساسه بأن الروابط فيه، أقوى من روابط الحاضر، التي باعدت بين الأخوين لربع قرن من الزمان.

إن دوافع الأخوين معقدة: فالصغير متوازن، لكن توازنه يهتز. مع ما يفاجأ به من سلوك والده، ومع ما يواجهه من ضغوط زوجته، والكبير فقد توازنه بعد ان أصيب بانهايار، وفقد صلته بأولاده، وجاء يبحث عن التوازن، ولم يستطع الوصول إليه.

ويمثل السمسار هذا النوع من المأزق الذي فرضه الزمن: انه يعيش تناقضا بين حنينه الى الماضي، وإحساسه بقيمة الاثاث الذي جاء لشرائه - المادية والمعنوية - وبين حس التاجر الذي لا يرغب في ان يقدم سعرا كبيرا، فيبدو تناقضه كصورة للواقع، على المستوى العاطفي على الأقل.

والمرحبة كلها حوار، ولكنه حوار كاشف للماضي، وللعلاقات، ولدواخل الذات عند كل شخصية، لدرجة ان الحوار نفسه قادر على ان يعوّض الحدث المسرحي، ويوحى بالصراع الذي كان خفيا، ولم تظهر الا نتائجه الواضحة، وهي نتائج كان الأخ الصغير - الذي يعمل شرطيا - يعتز بها، ويتخذ منها سندا لواقعه. لكن هذا السند ينهار، حينما يكشف ان «تضحيته» كانت ثمنا لا شيء، ومع ذلك فإن ثقته بنفسه لم تهتز، فالتضحية كانت اختيارا ذاتيا، وهو يرفض أن يستبدله، كما يرفض الاحساس بالندم تجاه محصلته.

ولأن (التمن) مسرحية حوار، لا أحداث حقيقية فيها سوى الذكريات، فإنها مسرحية صعبة على الاخراج، لأن الحوار الطويل يصعب تخليصه من الرتابة، الا اذا كان المخرج قادرا على كسرهما، من خلال لحظات التوتر. وقد استخدم المخرج هذا الأسلوب في بعض المشاهد، كان اهمها مشهد هجوم الاخ الكبير على الصغير، لكن المخرج لم يستغل كل الفرص المتاحة في النص لمثل ذلك، خاصة فرصة دخول الأخ الكبير، وإحساسه بوجود الزوجة - وهي ابنة عمه - التي ربما كانت

تناسبه - حسب سننها وتطلعاتها - أكثر مما تناسب أخاه. ومنها مشهد السمسار وهو يزيد السعر، ومشهد اكتشاف الصغيران والده لم يكن معدما، ومشهد الكشف عما حصل للكبير من طلاق وانقيار، وهي كلها مشاهد مرت عابرة، كحوار قوي وحسب، دون ان يعمل الاخراج على إبرازها.

أما جمالية الديكور وكثافته فقد ظلت متحفية، كمشهد ثابت، لم توظف قطعه الا قليلا، ولذلك فقد الديكور وجوده بالتعود.

ولعل ابرز ما استند عليه العرض هو أداء الممثلين الذي مال الى البساطة، والتنوع عند ثلاثة ممثلين: كنعان حمد وإبراهيم الصلال وسعاد حسين، بينما كان أداء جاسم النبهان مختلفا في نبرته، مناسبا لاختلاف شخصيته عن الآخرين.

لقد كان عرض (الثلث) واحدا من العروض الجيدة في المهرجان: كانت إعادة الكتابة فيه قريبة من التأليف، وكان الاخراج يقاوم رتابة الحوار بقدر ما اتيح له من الوقت، ومن الطاقة الادائية لمثليه الجيدين ايضا.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بودرياه

هذه المسرحية التي كتبها وأخرجها حمد الريميحي لفرقة مسرح السد القطرية هي احدى العلامات الهامة في المهرجان، لأنها يمكن أن تعتبر أكثر عروضه تكاملا، فهي تملك قوتها المسرحية على المستوى الفني، وتملك ايضا ما تقوله، على مستوى المضمون، كما انها تشير الى سمة التطور المتصل، الذي يأتي في كل عرض جديد بخطوة جديدة الى الأمام.

وبالرغم من أن فكرة الوحش الذي يهدد مدينة ما، من الافكار التي طرحها المسرح كثيراً، الا أن المؤلف - المخرج - استطاع أن يطورها، وأن يطوعها لمدينته التي تعيش أمام البحر، وتبني علاقاتها من خلال العمل الوحيد الذي تتقنه: الغوص على اللؤلؤ.

وبالرغم من أن مثل هذه العلاقات قد استغلت في أعمال مسرحية خليجية كثيرة، استوحت حياة البحر. إلا ان مسرحية (بودرياه) استطاعت أن تقدم نفسها من خلال طرح جديد لهذه العلاقات، تتجاوز كثيرا ما طرحته المسرحيات السابقة، في فهم هذه العلاقات.

إن الصراع في المسرحية يدور بين طبقتين من طبقات المجتمع، لكل واحدة منها صفاتها، لكن دون حسم مطلق. فالنوخذة هو ثري المدينة، الذي يتحكم في كل شيء، من خلال تحكمه بأرزاق الناس، الذين يعملون في معظمهم لديه، أو تحت ظله وهو يلجأ إلى أساليب متنوعة من الاستغلال، حتى يثقل كاهل الناس بالديون، فلا يستطيع أحد أن يتمرد. وحين يشعر ببؤاد مثل هذا التمرد، لدى بعض الناس، يستغل خرافة (بودرياه)، وحش البحر الذي يهاجم الغاصة، فيتوقف الناس عن العمل، ويعيشون بالديون التي تراكم، فتزيده بهم تحكما.

وتتميز هذه المسرحية بالوعي الكامل للمسألة الطبقيّة التي تطرحها، دون تشنج، فإذا كان هناك تحديد لطبقتين، فإنه ليس حادا، وإنما يسمح بالتفاوت داخل الطبقة الواحدة، ففي الطبقة العليا هناك أثرياء، لكنهم ليسوا جميعا بالثراء ذاته، ولا في الموقع ذاته داخل طبقتهم أو فئتهم الاجتماعية. الاقتصادية. وهذا تفاوت واقعي تماما، وهو واقعي أيضا داخل الطبقة الفقيرة، فهناك بين الغاصة والبحارة من هو خاضع ومن له كبرياء تحفزه على التمرد، إضافة إلى أصحاب الأعمال الصغيرة الذين يكون خضوعهم اجتماعيا. كما ان الاستجابة للضغوط التي تقع على الناس. تتفاوت أيضا: فهناك من يستسلم ويقبل بأي شيء، وهناك من يختار أن يكون خادما لمصالح النوخذة، وهناك من يقاوم إلى حدود معينة، وهناك أيضا من يستمر في المقاومة حتى النهاية.

وقد أدار المؤلف - المخرج صراع المسرحية الاجتماعي، عبر الواقع الاقتصادي للناس، بذكاء وتشويق، فكان مباشرا في مشهد الافتتاح، حين قدم صورة للنوخذة المتحكم، توحى بالواقع كله. فالنوخذة يجلس فوق مستوى الناس، ويمسك بيده (السكان)، الذي يوجه به السفينة، ويقع صندوق المال فوقه مشدودا اليه، بينما

الآخرون مربوطون بحبال تبدأ من يده، وقد ارتدوا ما يوحي بأنهم نوع من القطيع .

وقد استخدم المؤلف - المخرج بعد ذلك عدة خيوط للصراع، كانت بعيدة عن المباشرة، بعد أن قدم المفتاح الأساسي لعرضه، ومعظم هذه الخيوط تبدأ من الأعياب يقوم بها النوخذة، للسيطرة على الجميع، بمن فيهم من ينافسونه في الموقع من طبقته، وأن كانت هذه الأعياب مناسبة لمن توجه إليه . فالمنافس يوحي إليه بأنه سارق، فيتخرج من المعارضة أو التطاول، وغياب المقاوم الأساسي، ينسب إلى بودرياه، مما يحرم البحارة من عملهم، ويضطرهم إلى الاستدانة من النوخذة، الذي ييدي طيبة شديدة تستكمل مستلزمات خضوعهم له!

لكن عودة الرجل الغائب تهدد بكشف الأعياب النوخذة، فيلجأ إلى محاولة القتل - عبر أيدي الآخرين - بعد أن أحس بأن الغائب العائد مصر على كشف الخرافة والنزول الى البحر .

ويضاغف النوخذة من ألعبيه بعد الفشل الأول، فيزعم أن الغائب العائد جاء معه بالمرض، فيعمل الناس، من أهله ومن طبقته، على ترحيله .
لقد كان العرض جميلاً، ولكن بعض المفوقات طالته أيضاً، كان منها عدم التفاته الى الزمن بالشكل المنطقي الضروري، فكان هذا الزمن يمر، دون إحساس بمروره، أو حساب لذلك .

كما أن بعض الأحداث لم تملك ما يكفي من تبريرها، فالزوجة لم تصب بالجنون بعد الغياب الأول لزوجها، وأصيبت - بشكل مفتعل - بعد الغياب الثاني، ثم عاد إليها العقل - بغير منطق - مع عودته . كما أن ثروة الغائب العائد غير مبررة أيضاً، إذا حسبت من خلال الزمن الذي غاب فيه . أما الغناء، فهو رغم جماله لم يكن سوى شرح للأحداث التي تجري، دون أن يدخل في لحمة المسرحية . وقد تكرر في العرض أكثر مما يحتمله العرض، خاصة وأنه حافظ على مكانه، فوق اللسان الذي امتد داخل الصالة، دون أي مبرر لوجوده . وهذا يوصل إلى إشارة حول استخدام المكان في المسرحية، فقد ظل هذا المكان ثابتاً، وبديكور ثابت، موزع في ثلاث

كتل، يتم تبادل المشاهد فيها بسرعة - فهي مشاهد قصيرة جدا - مما أحال تكرر الدخول والخروج الى نوع من العبء على العمل، خاصة وأن كل الشخصيات كانت تدخل وتخرج معا.

ورغم كل ذلك، فإن محصلة العرض جيدة جدا، خاصة وان ممثليه كانوا على وعي تام بما يقدمونه، وكان هناك توازن واضح في أدائهم، الذي تميزت فيه هدى سلطان بأدائها الحي والكوميدي الناجح والخاص أيضا.

ان الذي ميّز هذا العرض هو بناؤه الدرامي المتناسك، ومقولاته الشديدة الأهمية، التي طرحت فكرة إعادة توزيع العلاقات الاقتصادية من خلال تساوي الحصص بين العاملين على ظهر السفينة، والتي أكدت في انطباع يبقى لدى المشاهد، ان (بودرياه) لم يمت مع حياة البحر التي مضت، وان العمل على مقاومته لا يجوز أن يموت.

لقد كانت حصيلة العروض المسرحية المشاركة نوعا من التأكيد على أهمية إقامة مهرجان مسرحي لدول الخليج العربية، وهي بالتالي دعوة الى ضرورة استمراره، لأن مثل هذا المهرجان كليل بتطوير النتاج المسرحي في المنطقة، حتى يستطيع القيام بمهمته في خدمة المجتمع، وفي رفد الحركة المسرحية العربية بمسرح له خصوصيته التي تشكل إضافة نوعية الى هذه الحركة، لأبد من أن تكون موجودة.



قصيدة بغداد

أو

صمـود
الأميرة
المحاربة



بغداد: (١)

كأنك في صميم الشرقِ عرق
تحرك أو تحرك فيك عمق
له في الأرض نبض قد توارى
إلى أن قد تمخض فيه خفق
كان دماً جديداً قد تمشّى
بنا أو قد تمخض فيك أفق

«فيا بغداد» يا تاريخ نرف

قديم مثلما يمتد دق
ويا بغداد يا فكراً جديداً

يشق من المراحل ما يشق
يفسر ما يفسر من زمان

على أبوابه غضب يدق
وما زلت انعتاقاً وانطلاقاً

كأنك عالم رحب وطلق
أعدت عزائم الفرسان لكن

خيولهم هوى يسمو وشوق
إذا ما غاض نهر فاض نهر

له سكب كأحشاء تزق
أرادوا أن يواروه ولكن

أب أن يفقد الأشرار شرق
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

دجلة وحديث الساقية : (٢)

ودجلة بين حقول الضفاف

وبين الوهاد هوى يعبر
ومتكأ يستريح الغريب

عليه ويشعر ما يشعر
أويت لنخل على جرفه

وناعورة قربنا تهذر
كان بأخشابها أضلعاً

تدفق من صدرها الكوثر

كَأَن الدَّاءَ بدوراتها
وتلك السواقي بدت تزخر
جيوبٌ من الماء مفتوحةٌ
على الأرض تنثر ما تنثر
كَأَن خريطةً نهر على
لهة الرمال بدت تظهر
يترجمها قاريء للبروق
يخال السماء متى تُمطر
كَأَن عناصر هذا الوجود
لهنَّ عيونٌ بها تنظر
ولولا تخبُّط هذا الزمان
لما عملَ الناسُ أو فكَّروا
وسوف تحاربُ حتى الجبالُ
وحتى الشواطئ والأنهر

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في وادي البلابل : (٣)

خليلي في الوادي القديم لأنتما
دروغٌ له بل عدةٌ وعتاد
لئن كنتما قد ثرمتما فلطالما
ولا تنسيا أن الحياةَ جهاد
لئن هدموا داراً «الليل» فقبلها
بكت دارها في «الضفتين» «سعاد»

تخلل هذا الناس ناسٌ شبيهةٌ
يُكرّر في أنماطه ويُعاد
خليليّ في وادي البلابل إننا
نكاد نلاقي دربنا ويكاد
لئن فقدت نقشاً صخوراً فإنها
تماسك فيها هيكلاً وعماد

الحرب والأسلحة المعارة : (٤)

لم يزل هاتفُ النبوة فينا والدُمُ الحرُّ لم يزلْ يحتوينا
إن يكونوا تعلموا فبنا العلمُ جميعاً ولم نزلْ ملهمينا
نحن أدرى بما يُدبّر في السرّ علينا ونستشفُّ الدفينَا
بيد أن الذين قد هاجموا الأرض استعانوا بأهلنا وذوينا
لم يكونوا من أهلنا يعلم الله ولكننا بهم قد بُلينا
يخلع الثوبُ عندما يعتو الثوبُ فمن يخلع الدمَ المسنونا
وصراعُ الأضدادِ باقٍ ولكن حرقوه وصيروهُ جنونا
أي حرب هذي التي يستعير الضدُّ من ضدهِ السلاحُ اللعينا
وعتاداً يُباع بالأرض والناس جميعاً أو يستحيل ديونا
جندوا الفكر للدمار وللفتك وصاروا بعلمهم مارقينا
عتقت هذه الحروب وقد كانت قديماً وليتها لن تكونا
بيد أننا بنو الحروب إذا كانت دفاعاً عن حُرمةٍ لن تمونا

الدُّمى والبذور: (٥)

يظل يحذف عن بُعدٍ ولا يقفُ
أمام زحفِ بدورٍ عندما زحفوا
مدرَّبون على الموتِ الذي ابتكروا
والصادقون بما قالوا إذا حلفوا
والراسخون إذا اهترت جوانبها
تلك الدُّمى واستطار الثلجُ والخزف
يا هاتفا من نواحيها التي ارتسمت
على العيون التي تهفو وتعرّف
إن كان لابد من حربٍ فما برحت
تلك السيوفُ ولم يبرحْ لنا هدف
نسمو به عن حروبِ المارقين وما
يدعوله كلُّ دهقانٍ به صلف
يشدُّ من أزره من لا يشابهنا
في محنته وفي بنيانه زيف
يبدِّلُ الناسُ من جلدٍ ورونقه
إلا العروقَ وما أبقى بها السلف
يكاد يرشقهم ملحٌ وعوسجُه
من جانبِ «الفاو» والحناء والسعف
تعفن البحرُ من أشلائهم وغدتْ
ولائماً فوقها الحيتانُ تعتكف
وبدلت نكهةَ الأسماكِ ريحُهم
وكاد ينبتُ فيها الشعرُ لا الصدف

أَتَاهُمُ الْمَوْتُ مِنْ شَيْءٍ مَسَالِكِهِ
وَالْخَسْفُ وَالرَّجْمُ وَالتَّنْكِيلُ وَالتَّلْفُ
خَطِيئَةٌ جَرَّهَا جَانِبٌ وَكَابِدَهَا
مَنْ لَيْسَ يَفْهَمُ مَا الْمَرْيُ وَمَا الْمَدْفُ
فِيَا عَرُوبَاتِ أَقْوَامٍ وَمَا بَعَثُوا
وَمَا اسْتَجَدُّوهُ، مَنْ فَكَّرٍ وَمَا حَذَفُوا
لِكُلِّ آوْنَةٍ مِنْ دَهْرِنَا زَمَنٌ
عَلَى نَقَائِضِهِ يَنْمُو وَيَأْتَلِفُ

الطاغوت الجديد: (٦)

وَمَا اخْتِلَافُ النَّاسِ إِلَّا بِمَا
فِيهِمْ مِنَ الرَّاسِبِ وَالْدَّارِسِ
لَمْ يَقْرَأُوا الْأَرْضَ وَانْسَانَهَا
وَالْعَالَمَ الْقَادِمَ كَالرَّافِسِ
قَدْ حَاصَرَ الْبَحَارَ فِي فُلِكِهِ
وَالْأَرْضَ فِي طَاغُوتِهِ الْعَابِسِ
وَأَشْعَلَ الْفِتْنَةَ فِي أُعْرَقِ
دِمَاؤِهَا فِي قَرْنِهَا الْخَامِسِ
مَا هَذِهِ الْحَرْبُ سِوَى فِتْنَةٍ
فِي ذَهْنٍ تَيَّارٍ لَهَا سَائِسِ
كَأَنَّهُ مِنْ خَلْفِ نِيرَانِهَا
يَلُوحُ مِثْلَ الشَّبَحِ الْجَالِسِ

كَأَنَّهُ وَحْشٌ بَلَا رَائِضٍ
يَرُوضُهُ وَلَيْسَ مِنْ حَابِسٍ
تَشْتَعِلُ الْحَرْبُ لَكِي يَهْتَدِي
مَشْعَلُهَا بِضَوْئِهَا الدَّامِسِ
وَلَمْ تَكُنْ حَرْبًا وَلَكِنهَا
إِحْدَى مَآسِي الزَّمَنِ الْبَائِسِ
كَأَنَّمَا الْأَرْضُونَ لَهَا تَزُلُّ
تَبْحَثُ عَنْ إِنْسَانِهَا الْفَارِسِ
يُؤَلِّفُ الْأَرْضَ الَّتِي مُزِقَتْ
وَيَهْتَدِي بِالْأَثَرِ الدَّارِسِ
كَأَنِّي أَرَاهُ أَوْ خِلْتُهُ
يَخْرُجُ أَوْ يَنْزِلُ كَالْهَاجِسِ
يَخْرُجُ مِنْ خَرِيطَةٍ أُبْرِقَتْ
كَأَنَّمَا تَبْحَثُ عَنْ قَابَسِ

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



المقطع الأول

شعر / حارث طه الراوي



ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Saklr.it.com>

من أي جرح بهذا القلب تنتقم؟
كفاك تنكأ جمرأ أيها الألم
مدججاً أنت ياهمي تهاجمي
فلا أفر، ومثلي كيف ينهزم؟!
فاضرب بأمضى سيوف الدهر متقماً
فكل سيفٍ بصخري سوف ينثلم!
أنا التجلّد في أقصى تأججه
أنا الخلود، ألافليخساً العدم
أنا الذي صارع الآلام عاتيةً
فما استكان، وما زلت به قدّم

إن التحدي - وإن آذى - يحفزني
نحو الوثوب ومثلي قصده القم
أقسمت أن أتحدى كل جائحة
بوثة الليث، فلينعم بي القسم
وأن أسير وعزمي لا يفارقني
إن خار عزم وأبدت ضعفها الهمم
أطلقت صبري على الأرزاء فارتعدت
من غصبة الليث إذ يخطو ويحتدم

لكي أزيدَ عذابَ الحاسدينَ أذى
فإنني بجراحي اليوم أبتسم!
وراحة النفس في دمع تجود به
عين يعزّزها أنف به شم
مجدي بمجد يراعي بات مقتربنا
ونعمة الزهد عندي دونها النعم
ما أصغر المتنبى حين تشغله
ولاية يزدرها عنده القلم..

السفحي الصمت

عبد الناصر الحمد

اسفحي الصمت وقولي
ضاق صدري بالذهول
وانثنت عيني عني
تقتفي عقم الحلول
لم أزل للصمت بئرا
يرفض النطق نزولي
فاسفحي الصمت وإلا
لملي الهدب وزولي

اتعبتني ابهر الترحال
واستشرت بروحي

يقظة الآلام في ليل الكآبة
تهرب الآفاق من عيني
كم تذوي شجيرات انتظاري
دون أن تبسم في وجهي سحابة
أين منك الشمس أين النور
أين الضحكة الغناء
أو شدو الربابة
متعب يا نهر قلبي
مذ تركت الروح في درب الرتابة
تمضغ الصمت بصمت
وتغنيه العتابة



كلميني
ليس لي الاك قلب
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>
يحتويني

واسأليني
ربما ابعدت عن قلبي
أنيني
وامنحيني
لحظة يغفو بعينها اشتياقي
واتركيني
ربما يثمر صمتي خنجرا
مهرا

وسيفا
معلنا بدء الجنون

اسأليني
ربما اعطيك من عمري سنينا
وسنينا
وأسأليني
ربما أزرع جنبك اشتياقا
وحنينا
ما تعودت احتراقي

دون أن القى اشتياقي
بين ظمآن وساقلي
صارت الروح رهينة

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

اقرأيني
كلما أحبيت
في عيني تنساب الرؤى نهرا
وفي عيني أسرار الكتابة
اقرأيني
دفتر رُوحِي
وزهر في حناياها، وغابة
تسكن الأطيّار في عيني شوقا

وعصافير، ونحل يمنح الشهد المذابا
وأسأليني
ربما أصمت لكن لا تبالي
فعيون مغرمات
باختزالات
الإجابة



المسافات

شعر: محمد محمد السنباطي

أمامي . .

ولكن بيني وبينك عشرين فرسخ

وأعرف أن طريقي طويل وشاق . .

وإنني إذا ما عدت للحاق

وأنا، إذا ما التقينا، يكون اللقاء أباً للفراق . .

ولكنني - حين أخدع نفسي - لنفسي أقول . .

كما قال يعقوب يوما: « فصرّ جميل » . .

أمامي . . ويمكنني أن أراها

وأحملها بخيالي كرؤيا . .

ويمكنني أن أصافح منها يدا كالحنان الطرى اللذيذ . .

وأشرب - في لمسة الكف للكف - قنينة من نبيذ . .

أمامي . . وأعرف أن سواي له فيك حق . .

فلست أمد إليك عيوني . .

فقد أحترق ..
فليس لمثلي أن يتخطى
وأن يخترق ..
أمامي وأنت غرامي المكبّل
وكيف أقول لسيل الهوى والأنيّ: تمهل
أحبك أعشق فيك اصطباري وأهوى الغرق
وما النوم لي بالمحبب منذ ألفت الأرق ..
وليت القلوب تباع فأبتاع قلبك مهما غلا
بعمري بذاكرتي وبوعبي
وأصعد .. أقصد نجمك مهما علا
لأنك وحيى
فهل يا ترى سوف يعرف قدرك ذاك الرجل؟! ..
وهل سيقدر هذا الجمال وتلك المفاتن؟! ..
أمامي .. ولكن بيني وبينك ألف مسافة ..
وغيري من الناس - من لا يحسون -
سوف يقولون: «تلك خرافة» ..
أمامي .. وحوالي .. وفي داخلي ..
ونبض يردد: لو كنت لي
غزلتك نسجا من الوهم
من قبل لم يغزل
أضفت إليك غموض الأساطير
أحرقْتُ تلّ البخور
وتمتّت أحضرتُ طيفك وهنا إلى منزلي ..

شفيهاً يغطيه ثوب الدخان . .
وأغنية من وراء البعيد . .
تكاد تطلّ مقاطع منها لطيفك :
- أشرق عليك الأمان . .
أمامي . . وليس أمامي اختيار . .
سأفرغ كأسِي
وأترك «للوّقت» عبء النَّاسِي . .



الفيل الأبيض الوحيد

د. محمد حسن عبدالله

يستطيع الآن أن يستعيد صوت هدير
الترينات، والطائرة توشك على
الإقلاع. كلمات الوداع كانت هامة
رقيقة، تصدر عن حب حقيقي، ولكنه
همس كان أقوى من الهدير، لكنه كان قد
قرر بتصميم هادئ، أن ينهي زمن
الرحيل ويعود إلى الوطن. . الأصدقاء
والناس والشوارع والأرض. وكان يعلق
أمله في التغلب على صعوبة الوداع، على
حرارة اللقاء. لم يخيب الأصدقاء حلمه
بلقاء حميم، وأعانه طبعه، الذي يغرق
في الراحن، ويجيد الاستدارة مائة وثمانين
درجة في لحظة واحدة، على التخلص
السريع من روائح الماضي النفاذة،
واشراع الخياشيم لرائحة الياسمين في

إنه لا يميل بطبعه إلى فتح مخزن
الذكريات. اهتمامه الحاد بالعمل،
واستغراقه في اللحظة الراهنة، بكل
قواه، يأبى أن عليه الخلود إلى السكينة،
وتقلب صفحات الماضي. إنه الآن -
بعد صدمة صغيرة، هي مجرد مفارقة
طريفة - يكتشف أن هذا الماضي كان
طويلاً جداً، وأنه صنع فيه أشياء كثيرة،
قد يحايي نفسه محابة مشروعة، فيؤكد أنه
أراد الخير بكل ما صنع. ولكن هذه
الأشياء الممتدة في الزمان، تستطيع أن
ترى أولها، وتعرفه، أما آخرها، أو ما
يمكن أن يتولد عنها، فلن يكون أبداً في
مجال الرؤية، ولن يسفر عن حقيقة إلا
بعد محاولة اقتراب شديد. وهذا ما كان.

حديقة داره الصغيرة، نال حظا وافرا من الأحضان والقبلات. والمصافحات، بـدرجات مختلفة من الالفة ورغبة الاقتراب. صنعت في مجموعها إحساسا كافيا بسلامة الوصول إلى وطن، لم يشعر إبان رحيله الطويل في بلاد الله، أنه بعيد عنه، أو منقطع التفكير فيه.

كان أصدقائه بمثابة رثته الوطنية، التي يجذب من خلالها أنفاس الحياة في بلاده. لم ينس أشخاصهم، ولم ينسوه. في أي مدينة يكون، يرسل اليهم تذكاراته، حسب الظروف والاستطراف، قد يكون التذكار مجرد كارت بوستال عليه اسم مدينة وصورة تمثال، أو اسم قديس، ومجموعة من الورود. ولولا أنه بطبعه لا يميل إلى فتح مخزن الذكريات لأنه لا يمكنه أن يحصي الكثير جدا من مثل هذه اللطائف

النادرة البسيطة، التي تحمل معنى التذكر والحنين. غير أنه لا يستطيع أن ينسى تذكارين بالذات، بعث بهما إلى أقرب صديقين إلى نفسه، وكان لهما نوع من خصوصية الظروف. حين كان في مهمة صحفية في شمال الهند، دخل محلا للتحف، كل بضاعته من تماثيل الفيلة، المصنوعة من خشب الأبنوس الأسود، أو البني الغامق. كان كل شيء في الدكان

الصغير له نفس اللون، واللمعان، حتى وجه البائع الهندي، ويده النحيلة المضمخة بالزيوت العطرية. تجول بحذر بين المناضد الخشبية الساذجة، على لونها الطبيعي، المثقلة بتماثيل الفيلة، ما بين شامخ بخرطومه في الفضاء، وبارك قرب جذع عجوز، مع أنهم أفهموه في المدرسة أن الفيلة محكوم عليها بالوقوف الأبدي، وانها إذا بركت فإنما لتموت!! في زاوية الدكان، على الرف الأسفل من منضدة ذات دورين، رأى في هذا الركاب من الفيلة الداكنة، فيلا أبيض وحيدا. بدا منظره غريبا، شاذا، كأنه أول شعرة شائبة في مقدمة رأس شابة!! امتدت الاصابع متسللة مرتجفة إلى الفيل الأبيض، حتى أمسكت به، سأل البائع:

— فيل أبيض وحيد!! ما ثمنه؟

— مثل أي فيل آخر. . الأسعار هنا موحدة.

— أجب، وانصرف يتشاغل بمسح غبار موهوم عن فيلة انثى ترضع فيلا طفلا. عاد يسأل:

— ظننته أغلى (خاف أن يسيء البائع به الظن، لتفضيل لون أبيض على لون

أسود، ولو في الافيال، فاستدرك) أو أرخص.

قال البائع الهندي : ولماذا أغلى أو أرخص؟! كلها صور لشيء واحد.

مع ان العبارة عادية، فقد كان عنده استعداد متأهب، للتفكير الطويل في أي امر او كلمة تصادفه في الهند، لشدة اقتناعه بالحكمة الهندية، وإعجابه بأساطير الهنود. قال للبائع :

— ولكن هذا الأبيض من مادة مختلفة..

— المهم ما وراء المادة.

وهذه جملة أخرى هندية تستحق التفكير. وقبل أن يديرها في رأسه كان الآخر قد اضاف :
— هل يختلف إحساسك؟ إنه فيل على كل حال.

أسرع كأنما وجد فرصة لإحراج الهندي :

— فيل، نعم، ولكنه أبيض.

قال مبتسماً، وهو يمدّ يده لاستعادة الفيل الأبيض وإعادته إلى مكانه على الرف السفلي :

— ليست هذه ميزة فيه، ولكنه انحراف في فهمك له.

وقف مبهوتا، لم يجد جوابا، ظلت أصابعه قابضة على قوائم الفيل. شعر بغيط لما يشم من رائحة الاستخفاف في لهجة الهندي، وبغيط أكثر لأنه لم يستطع توجيه إهانة بالبديهة والسرعة التي يردّها عليه. لكنه صمم، فوجد كلمة لم يفكر فيها، على طرف لسانه. قذف بها.
— لماذا تصمم على استرداده؟ إنني سأشتريه.

— يكون أحسن!!

قالها بارتياح حقيقي، وكأنه يزيح كابوساً عن صدره.

قال : لماذا يكون أحسن؟

— لأنه غريب، يشعر بمأساته، منبوذ. عندك سيكون مجرد فيل وحيد. أما هنا، فهو وحيد ومنبوذ.

أعجبه العبارة، وأعجبه أن الهندي فقد تحفظه، وأصبح يطيل في الجواب، فطمع في المزيد :

— باستطاعتك ألا تجعله وحيدا ولا منبوذا. اصنع مائة أو ألفا مثله.

— لا أرغب في معاندة الطبيعة. الافيال سوداء، وينبغي أن تبقى كذلك. الناس أيضا يفضلونها على طبيعتها. لا يقبل على شراء فيل أبيض إلا إنسان خاص.

— ما معنى خاص؟ ماذا تقصد بهذا الوصف؟
— جواب هذا السؤال عندك. حذق في نفسك.

توقف الهندي عن الكلام بفعل إرادي ملتزم - عاد يمدّ يده لاسترداد الفيل ليحسم الموقف: إما الشراء، وإما مغادرة الدكان!!.. اشترى الفيل الابيض الوحيد.. لم تكن لديه فرصة للتفكير في معنى ما سمع. السفر والمؤتمرات ضد التفكير من الأساس. حمل الفيل معه في إحدى زياراته لأصدقاء الوطن، قدمه هدية لأعز أصدقائه، مصطفى، الشاعر وحده يستطيع أن يكتشف لفيل أبيض وحيد، معنى أكثر من الوحدة والنبد، أهده إلى مصطفى، في إطار من قصة شرائه الطريفة. إنه لا يميل بطبعه إلى فتح مخزن الذكريات، ولكنه أبدا لم يخطر بباله، وهو يقدم الفيل إلى صديقه الشاعر أنه سيقابله، الفيل، في موقع آخر، ومعه جواب السؤال الذي رفض الهندي الإفصاح عنه.

بين التذكارات الأول، والتذكارات الثاني تناقضات شتى، أحدهما من الهند،

والآخر من البرازيل، أولهما ارتبط بمهمة ثقافية، والثاني أحضره حين ذهب لمشاهدة مهرجان الرقص، الذي يحتاج تلك البلاد مثل الفيضان، كل عام، ولكنه فيضان من نساء رشيقات في لون الشيكولاتة، وأحلى كثيرا من مذاقها. وكان الحوار مع الهندي مثيراً للتأمل، أما كانديزا فالكلام معها ينتمي إلى عالم آخر مختلف.

كانديزا اسم نوع من الحلوى الإيطالية، حملته فتاة البرازيل في مناسبة قديمة عاشتها أمها، وخرجت منها بمرشدة سياحية نصفها برازيلي، ونصفها الآخر إيطالي، اجتمعت الشيكولاتة ومذاق البرازيلي في كانديزا. أحسّ بالانجذاب إليها حين استقبلته ضمن وفد من السائحين، على باب الطائرة. بعد أن جمعت جوازات السفر، غافلتها وقلبت الغلاف فعرفت اسمه وموطنه. حين وجدت فرصة قالت له:
— إذا عرف السبب...

قال يكمل عبارتها: بطل العجب.
قالت: انا أيضا احسست كأننا التقينا من قبل.
— لست أدري عن أي شيء

تحدثين، وإن كان هذا الشعور يسعدني بالطبع.

— لماذا تراوغ؟! —

— حقا، لا اعرف تماما، موضوع اهتمامك ..

بعد أن جاراها في عبارتها الأولى، شعر بخجل مفاجيء من أنها ضبطته متلبسا بالتحديق فيها، ثم كانت هجمتها المباشرة عليه مثار حيرة، هل يقدم أم يحجم؟! —

— اسمي كانديزا، نصفي إيطالي، وأنت مصري، كلنا بحر متوسط، لم أشاهد الاسكندرية، لكنهم يقولون انها صورة من نابولي، ومرسيليا، أنا شاهدتها حين ذهبت لرؤية أبي. — أشكرك على هذا الايضاح.

— المتوسط هو أبونا التاريخي، ومنه نتعلم أن الوسط، والتوسط هو الكمال أحيانا، والممكن الآمن في أكثر الأحيان ..

لم يستطع مجاراتها، لم يكن يعرف تماما، إلام تهدف. غير أنه اقترب من التخمين الصحيح، حين أضافت كانديزا:

— زيارتك قصيرة جدا كما أرى ..

ثلاثة أيام لا تكفي ..

— مشاهدة المهرجان مقصدي .. مع التقاط بعض المناظر التذكارية.

— ثلاثة أيام لا تكفي ان ترى ريوديجانيرو كما يجب.

رقعته بنظرة مطمئنة، لا تلقي بها المرأة إلا لمن عايشته زمنا، وألفته في أحوال مختلفة، وسبرت أعماقه وعرفت أسرارها، مثل غرفتك الخاصة، دون أن تضطر إلى إضاءة النور، تعرف قدماك كل شبر فيها، وتتهدي يدك الى مواقع الأشياء في جوانبها. لكنه لم يتعجل الرد على الإشارة، إنه زوج، نصف مخلص، يستبج الكلام بلا حدود، ولكنه جبان الفعل تماما. كان طيف زوجته شديد الحضور دائما، ولكنه يشعر في هذه العاصمة البعيدة جدا، أن الطيف يصادف مشقات في محاولة الحضور. مع هذا لم يكن تهاوى حصونه بالأمر السهل، ولولا أنه كان يشعر بالبرد الشديد، وأصبح يؤمن أن قطعة من الشيكولاتة، وجرة من البراندي. هما وحدهما قادرتان على إعادة الدم يجري دافئا في شرايينه، لولا هذا، ما أهدر واحدة من ميزاته التي كان يفخر بها في نفسه، فكانت الكلمة، عنده تساوي

الفعل، إلا في هذا الجانب، ظلت الكلمات بديلا للفعل، ثم التقيا ذات ليلة إبان مهرجان الرقص العالمي.

لم يكن ما حدث في ريوديچانيرو بالأمر الغريب، أو النادر في مثل موقفه، لكن المثير حقا أنه حدث في الساعات الأخيرة، من الليلة الثالثة، وهي الأخيرة في رحلته السريعة. طرقت باب حجرته قرب الفجر، كأنما كان يترقبها، ربما كانت يده على مقبض الباب في نفس اللحظة التي نقر فيها ظفرها القرمزي على الزجاج. جلست على حافة الفراش وتهدت.

— ستسافر.

— باقي ست ساعات.

— كنت تملك ثروة واسعة، مقدارها أكثر من سبعين ساعة. أنت الآن على شفا الافلاس، فلا تبدد بسهولة الجنيه الأخير، أعني: الساعة أو الساعات الأخيرة.

— وزوجتي؟!

— لا بد أنها رائعة لتقنعك بوجودها رغم البعد الشديد. لكني أقول إنك أكثر منها روعة، لأنك رضيت بالحرمان الاختياري حتى الان.

— أشكر لك هذا الإطراء.

صمتت، لا يدري لماذا تذكر موقفه في دكان الأفياال، في زمن مضى، رغم أن أطراف الموقف كانت معكوسة. كانت كانديزا تثرثر لتجلب منه كلمة، وكان هو يلتزم الصمت، أو يجيب باقتضاب، عكس البائع الهندي، وكان يتعلق بأهداب مبادئ يحفز نفسه على التمسك بها، في حين تصدر هي عن استجابة مباشرة لملل غريزي وطبيعي.

— دعني أصرحك.

هكذا قالت، وهي تتراجع بأردافها اللطيفة على حافة الفراش، جالسة، وهو في نصف استلقاء، أمسكت بطرف أصبعه الصغير، ثم أكملت:

— إنك ستكون نادما تماما بعد ساعات قلائل إذا تمسكت بهذا الصمت، ستتذكرني بحزن وندم، إذا غادرت دون تذكاري عزيز، ستشعر بأنك لم تكن بحاجة الى تضحية بهذا الحجم لتؤكد تمسكك بالأخلاق الشرقية الوهمية.

لمبت الكلمة الأخيرة في أفق عقله كالشهاب الراصد. أحقا أن الأخلاق الشرقية مجرد وهم يفرض نفسه عليه؟

وبسرعة البرق نبذ تساؤله، إذ فطنت هي إلى غلطها، لعلها قرأتها في غروب عينيه، فأردفت على الفور:

— وقد تندم أيضا لما سيحدث الآن، ولكني متأكدة أنك ستكون أقل ندما.

قالت ذلك وهي تزججه عن وسط الفراش لتأخذ مكانه، بحث عن كلمة، لم يجد صوته، بعد جهد استطاع أن يقول:

— هل انت متأكدة من هذا؟

— ألم أقل لك إن المتوسط هو أبونا التاريخي، وأن الوسط هو المساحة الذهبية؟!!

بعد ساعات كانت كانديزا تودع الوفد السياحي عند سلم الطائرة المغادرة، وحين جاء دوره منحنته قبلة صغيرة، وأعطته مع جواز السفر علبة صغيرة، قالت: سأقدم لك هذه الهدية على طريقتكم.. مقفلة، تفتحها وحدك، تفهمها وحدك..

حين أخذ مكانه في الطائرة، فتح العلبة، كانت لعبة صغيرة، رجل فولاذي، يمسك بين يديه عصا طويلة تحفظ توازنه، في حين يقف الرجل على ما يشبه سن الابرة، يتأرجح، والعصا

تميل معه، دون أن يسقط في أي اتجاه. كان المنظر مثيرا للتفكير، فكر فيه طويلا، لكنه، مع هذا تخلص من التمثال، كان يخشى أن تراه زوجته، فتشم فيه رائحة الخطيئة. ولأنه لم يشعر بالندم أصلا، ولم يكف عن تذكر الساعات الأخيرة في رحلة مهرجان الرقص العالمي، ولأن التمثال كانت عبقرية فكرته في بساطته، ولأنه لا يريد أن يفقده إلى الأبد، فقد أهدها إلى صديقه عاطف، في إحدى زيارته لأرض الوطن.

حين وضع التمثال على المكتب أمام عاطف، تأمله مليا، ثم قال لصديقه: — رأيي من رأيك تماما.. — التوازن الرائع..

— هو عندك توازن عام، ولكنه عندي توازن بين الثقافة والتجارة، اليس هذا بالضبط موقع الناشر؟! أنا هذا الرجل الفولاذي.

انتهى لقاء المطار بالأحضان والقبلات كما بدأ، وتواعد بالاتصال التليفوني للاجتماع على طعام مشترك. كان سعيدا بالوصول، شديد التفاؤل بكل ما يرى، تذكر نكتة قديمة لكنها

كانت له موحية، حين كانت تكثر
الاضرابات الطلابية لسبب ولغير سبب،
كان بعض العابثين من صغار الطلاب
يهتف بجدية مصطنعة: يعيش السمك
في الماء. فيردد رفاقه مشاركين: يعيش،
يعيش، يعيش!! لكنه لا يدري كيف
استعاد هذه الجملة المازحة بكل جدية،
وتصورها كقاعدة علمية، لا يعيش
السمك إلا في الماء، كما لا يعيش
المواطن إلا بين أهله، غربته، مهما
طالت، تحوله إلى سمكة من أسماك
الزينة، تعيش مكشوفة في حوض
زجاجي، حياة مصنوعة قلقة، لا أمل في
أن تستمر إلا بالعودة إلى مياه البحر..
الوطن هو البحر. وعلى مائدة مصطفى
أكل حتى امتلأ، رموز الأرض والجو:
الملوخية والحمام المحشو بالفريك، وعلى
مائدة عاطف استكمل «الديكور»
الوطني، فأكل «أم علي» و«عاشوراء»
باللوز والزبيب. طوف حديث الأصدقاء
في كل مراحل الماضي العزيز، لأول
مرة - منذ زمن طويل - تخلّى عن طبعه،
وفتح مخزن الذكريات، عمر كامل
ترادفت سنواته، مثل تساقط حبات
المسبحة في يد شاردة، حملته موجات
الزمن مهددة ضاحكة، من القفز فوق

سور المدرسة الإعدادية، إلى مظاهرات
المدرسة الثانوية، إلى قصص الحب
والشعر والفن في المرحلة الجامعية. كان
صاحبه يقودان الحديث، وهو يتصفح
الأوراق - السنوات المطوية بدهشة
وغرابة، كأنها حدثت لشخص غيره.

هبت نسمة خريفية مبكرة، أحس
بشيء من القشعريرة، استأذن مغادرا.
حين خلا إلى نفسه، يتدفأ على أنفاس
قدح من الشاي، اكتشف أن صديقه لم
يسألاه، ولا بطريق عابر، أو بالمصادفة،
عما ينوي أن يعمل بعد عودته إلى
الوطن. قال في نفسه: خدعنا حديث
الماضي عن المستقبل، وليس مصطفى
ولا عاطف بالغفلة التي تجعلهما لا
يفطنان إلى الكلمة المطلوبة في موقفه
الراهن، ولا يستبعد أن أحدهما أو كليهما
يدبران أمرا هو واجب عليهما بحق
الصدقة، ثم.. ماذا يكلفهما ذلك؟ ألم
يكونوا زملاء من قبل، وهما في الحرفة
لا يزالان؟ إن انضمامه إليهما، إلى الشاعر
في صحيفته، أو الناشر في مؤسسته يجب
أن يعدّ كسبا لهما. لا بد أنه النسيان، أو
تفضيل أسلوب المفاجأة، فهذا هو الأليق
بصديق قديم..

مرّ يوم، لم يعد يتجشأ حماما محشوا،

ساذج وجارح كما الصدق القراح : بعيد
عن العين، بعيد عن القلب . ولكن :
كيف تم هذا والرسائل المتبادلة ،
والتذكارات والهدايا لم تكن إلا نجوى
القلوب ؟

وتساءل بقلق : هل هو اتفاق
بالمصادفة ، أم اتفاق تدبير ؟ استبعد المعنى
الأخير ، على الأقل لأنه كان السبب
الأول في صداقة مصطفى وعاطف ،
فكيف ينكران الشجرة ، وينعمان
بالثمرة ؟ ! . ثم هل ينسى أنه ذات
صيف قريب ، عاد في إحدى زوراته
فوجدهما على خصام وقطيعة ، فألى على
نفسه ألا يبرح عائداً حتى يجتمعا ، وبذل
من وقته وماله ما انتهى بهما إلى التصافي
من جديد ؟ لا بد أن شيئاً ما ، دخيلاً
عليهم ، لا يعرفه ، قد ألقى ظلاله القائمة
على الود القديم .

وذهب إلى عاطف في مؤسسته ، دعا
بالبارد ، ثم بالساخن على عجل ، وبين
هذا وذاك لم يكف عن الكلام ، وكل
حديثه شكوى ، من استيراد الورق ، من
تكاسل العمال ، من تعنت التأمينات ،
من طمع بعض المؤلفين ، حتى زوجته ،
وحاته ، وجيرانه ، اشتكى منهم ، وكأن

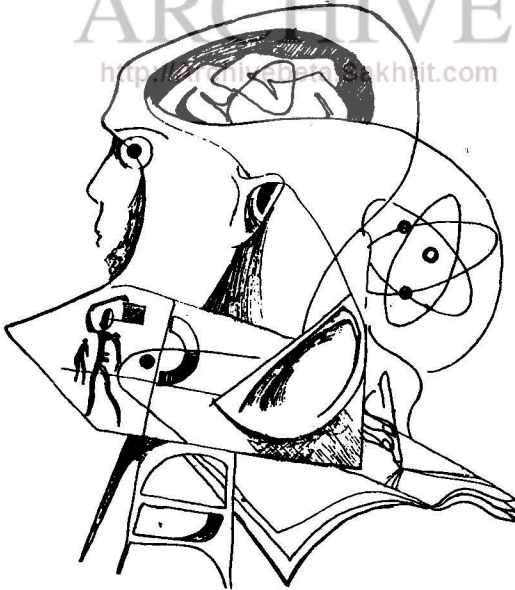
ويوم آخر غاب فيه طعم العاشوراء ، ثم
مرت أيام لم يعد يذكر منها إلا أن تليفون
بيته صامت من جانب الصديقين ، وكأنما
أسقطا الحرج من جانبيهما بوليمتين
سخيتين ، فكر في معنى هذا الصمت
الوافد . لم يستبعد أن يكون قد حدث
لأحدهما أمر يشغله ، ولكن : هل يتفق
مثل هذا الأمر للثنين معاً ؟ لم يشعر
بقلق وهو يطلبها الواحد بعد الآخر . .
قيل له : مصطفى نائم . وقيل له :
عاطف في الخارج . لا بأس ، كل نائم
يستيقظ ، وكل خارج سيعود . وظل
تليفونه صامتا . قال : كثيرا ما يهمل
الأولاد في إبلاغ آبائهم ، لا بد أن أعاود
السؤال . قيل له : مصطفى في الخارج .
وقيل له : عاطف نائم . إنه لا يريد أن
يصدق . ليس من اليسير عليه أن
يصدق . عاد ينظر إلى رحلته في الزمن ،
اكتشف الآن فقط كم هي طويلة ، إذا
وقف في أولها لم ير آخرها ، وإذا وقف في
آخرها غاب عنه أولها في ضباب
البدايات . اكتشف أن عصير العنب
يصبح خمرا ، ويصبح خلا ، والفرق في
الوقت . اكتشف أن المعاشية عن بعد
هي محض فكرة ، أما الملابس عن قرب
فهي التفاعل والتكامل . تعبير شعبي

— هذا الفيل الأبيض؟ هدية من مصطفى، لا أعرف من اين وقع على هذا المخلوق الشاذ. فيل ابيض. تصور؟! ليس الشعر أغرب ما يصنع الشعراء. سلوكهم أشد غرابة.. تصور.. حدثت بيننا مشاحنات بعد المرة إياها، مصطفى متعب، لم أنس لك سفارتك المهدئة بيننا..

ها هو ذا الجرح يفغر فاه، ويظهر الصديد قرب حافته المفزعة، لا مهرب من بلوغ القاع. وذهب الى مصطفى. كان مشغولا باجتماع مع مساعديه في تحرير صفحته، عرف بوجوده، جاءته

كل حرصه على ملء الزمن المسموح للزيارة بالكلام من طرف واحد. في البداية كان يريد أن يكون البادىء، فلما سبقه حاول اقتناص فرصة ليتحدث، فلما لم يسكت الآخر فقد حماسه للمتابعة، وتركه يقول، وراح يتجول بعينه في لاشيء. كان عاطف مسترسلا يتدفق، ثم تنبه على النظرات الشاردة، تابعها، سكت لحظة، قال فجأة:

— شغلك التمثال عن متابعتي، ساعني، همومي كثيرة، وإن لم أتخلص من بعضها بين يديك، فلمن أشكو؟
— والتمثال؟!



تحية على يد فراش المكتب ولكن انتظاره
طال . ثم جاء مصطفى تحيط به هالة من
صغار المحررين . سلم سلام المشغول
المرهق ، أباح له هذا أن يتأخر في دعوته
للجلوس . سأله : هل شربت شيئاً .
إذا كان الفراش تأخر في الحفاوة بك
سأجلده!! الجلد كلمة غير شعرية
فكيف جرت على لسانك يا شاعر؟
شكره وهو يتطلع إلى العبارة التالية ، من
سيبدوها؟ أوشك أن يفتح فمه ، لكن
مصطفى سبقه :

— بصراحة ، صاحبك لا يطاق .

والله . . انتظرت على مضض حتى تعود
وأشكوه إليك .

— خير إن شاء الله . <http://Archivebeta.Sakhrit.com> .

— طماع يا أخي . . يقال إن الثورات

يصنعها الشجعان ، ويكسبها الجبناء .
وأنا أقول : الشعر يصنعه المبدعون
ويأكله الناشرون . . رضيتك حكماً يا
أخي ، فقدّر صبري واحتمالي ، ووفائي
للمصداقة .

وعد بالتدخل لإصلاح ما أفسد
الشعر من علاقة الصديقين . شكر على
التحية وهو بحمد الله أن الفراش لم يجلد
بسيبه ، خرج متخاذلاً يحاول أن يشدّ
قامته وكأنه ينهض من تحت ركام . عند
زاوية الباب لمح التمثال الذي أهدته إليه
كانديزا ملقى بإهمال ، وقد سقط الرجل
عن قمته الدقيقة ، واستلقت عصا
التوازن إلى جانبه!!



المسافة والتحول

قصة بقلم: ليلى محمد صالح

بسرعة واختفت.. تطلعت إلى
معصمها.. الساعة تشير إلى بعض
دقائق بعد منتصف الليل.. مذياع
السيارة يذيع نشرة الأخبار الخامسة.

كانت الأضواء تتسرب من الشوارع
الأخرى خيوطاً من العنكبوت..
والبنايات تبدو خيوطاً من الأشعة..
وغلاف القلب يشق عن الوجه.

دخلت بيتها الاسطوري الذي يشابه
قلعة كونتها في سماء الخريف الرياح في
الأعالي القصية.. الأضواء مازالت
تثقب صدر البيت.. والساعة تضرب
باب الفجر.. و(روز) مازالت تنتظر

السكون يحتضن مدينة الكويت..
كانت المدينة نائمة حين خرجت من
سهرة فرح في أحد الفنادق متجهة إلى
بيتها تاركة خلفها مبنى البريد، مجمع
الاعلام، نقوش البوابة.. النافورة
الراقصة.. وضوء المصابيح الذي كان
يتسرب قطرة قطرة.. حول المباني
العالية.. والبيوت الخرسانية.

قبل شارع المغرب السريع تبدلت
الاشارة الضوئية.. توقفت.. السيارة
التي مرت بها أنها تشبه سيارته.. نفس
اللون الداكن.. نفس النوع.. حاولت
معرفة من بجانبه لكن السيارة عبرتها

خارج التغطية . . «حاول الاتصال في وقت لاحق» . . بعصبية وضعت الساعة .

هي بانتظاره . . نوافذها لم تطفأ نورها وسط ظلام الشارع الطويل في الضاحية . . فستانها الأبيض الهفاهف يلامس الأرض . . وعيناها تلتمعان . . عيناها حدائق حافلة بالصور . . لكنها متعبة . . متوترة . . تتشاغل برشفة الفنجان . . تطفئ السيارة في المنفضة الفضية . . وفي لحظات التوهج تلمح وجهه المضيء في مستطيل النور عندما يشع في انفراج الباب . . في وهج السيارة الأخيرة . . في لمعة المنافض المزوقة . . في لمسة لوحة السدو المعلقة . . في ديوان الشعر . . في أغنية ليلي ونهاري لأم كلثوم . . في عين القطة الياقوتة التي تضيء من فرجة الباب كبصيص النور الأحمر .

بضيق تمد أناملها لترفع خصلات الشعر الأسود من على جبينها . . يرن جرس الهاتف . . تقفز . . تصطدم ساقها بمزهريّة الكرستال . . ! يتساقط ورد الأوركيد الأبيض . . يأتيها صوته : كيف كانت السهرة ! بسرعة وبهفة

سيدتها لتقدم لها ما تحتاج . . بخفة وحيوية أعدت العصير . . ذكرت لها أسماء الذين اتصلوا بها أثناء غيابها . . سألتها عن كل طلباتها . .

بضيق ردت عليها : غيري ثوبك القصير ونامي .

كانت (روز) تلبس ثوباً قصيراً مزيئاً بورود صفراء وخضراء . وهي صغيرة جميلة . . فارعة القوام . . تمتليء العين بمرآها . . لكنها أكثر جمالاً في معاملتها ورقفها . . تقوم بتنظيف المنزل وتلبّي طلبات الجميع . . تعود لسانها على الصمت . . والفت الاستسلام .



الليل يغرق في الصمت . . ما أحلى الصمت . . تحب أن تخلو إلى نفسها . . كل البشر لحظتها يمرون أمامها . . كل الوجوه التي اصطدمت بها . . والتي رأتها . . والتي لمحتها . . زحام من الوجوه . . الانسان يبحث عن وجه واحد من هذه الوجوه .

لم يأت بعد!!

اتصلت به . . رن هاتف السيارة . . انتظرت أن تسمع صوته لتعرف من كان معه . . رن . . رن . . الجهاز مغلق أو

ترد : السهرة رائعة .. أين أنت .. حين
عودتي للبيت رأيت سيارة تشبه
سيارتك .. من كان معك؟ وأين
كنت؟ .. لكنها فوجئت، عندما وجدته
يرد عليها بهدوء : أنت واهمة .. أنا
مازلت مع الربع بالديوانية .



تلتقط أنفاسها .. تتكوم في زاوية
السريр البارد .. تتفحص خدش
الساق .. تقرب ورد الاوركيد إليها،
يغمرها شيء من الاطمئنان .. لكن
الصراع مازال يتصاعد في نفسها
كالدخان .



التبريرات .. ترفض من خلالها كل
النصائح .. كيف تصدق؟! تتكوم على
نفسها .. تتشنج .. ترتعد .. لا يمكن
أن يكون هذا حقيقة!!

— صدقيني أنه يأكلها بعينه ..
لقد أفصح عن غرائزه وأطلق لها العنان
دون قيود .. لكنها لا تصدق .. هولا
يعرف من النساء غيرها .. وهي تثق
بهذا، واللييلة هل أدركت أن ثقتها
بلهاء؟ تبعد عن جسدها الغطاء ..
تتلوى في فراشها .. تدور وسط
الغرفة .. أنغار عليه؟!

في كل ليل تخلع الذكرى ملابسها
المغبرة القديمة .. تستحم برشاشات
الضوء الملون .. تتسابق الاحداث في
رأسها ..

هو لم يتزوج بعد .. هي أرملة لها بنت
وولد تحبهما بقدر ما تحبه .. ويحبهما بقدر
ما يحبها .. كان الصغيران يحملان ..
وأحلامهما غالباً ما تكون غريبة .. وكانا
يستمدان من براءتهما قدرة على مواصلة
الحياة . يشطح بها الخيال بعيداً ..
يأخذها بعيداً .. حين قدمت له في
لحظات تأجج فيها القلب .. كل
أحاسيسها الصادقة ..

كان صوت (المكيف) المنخفض هو
الذي يملأ الغرفة نغماً .. رفعت رأسها
نحو نافذة الانتظار، غابت رؤيتها في
سواد الليل .. كل ما كان في رأسها
وصدرها يتشابك .. يسقط في الظل ..
أنه رجل دسم .. رؤيته جديدة ..
وفهمه رائع ..

كان ذلك منذ عام .. يوم زرعها
زهرة بنفسجية في شغاف قلبه ومدائن
حبه حين أصبحت زوجة شرعية للرجل
الذي تحب ..
كانت تغمس نفسها في تلال من

قالت في بساطة صريحة : لماذا
تريدني؟ أنا أرملة ولدي بنت وولد .

قال مبتسماً : لسبب أحسه وأعرفه .
أنني . . أنني . أرتاح معك . . وجهك
يبعث في الارتياح اللذيذ . . أولادك
أولادي وربما أعز . . من الآن أعتبريني
الشخص المسئول عنها . .

ان الانسان بحاجة إلى وقت حتى
يعرف ما يريد . .

الرجل القوي هو الذي يحدد ما
يريد . . ثم يفرض ارادته ليصل إلى ما
يريد . .

سرت الرعشة في جسمها وهي تكاد
تشعر بذراعيه حول عنقها وخصرها . .
ترتفع حرارتها . . تتسرب إلى القلب . .

تشابك الأيدي بقوة . . ودون سابق
اتفاق في اللحظة نفسها يقبل شعرها
ويدها ويهمس في أذنها . .

— أين تريدان أن نسهر؟ . .
— لا يهمني - أين - طالما أكون معك . .
— أنا معك . . ولك وللأبد . .

كانت تسترجع تفاصيل الجلسة
الأخيرة وفي أذنها أصداء لتحذيرات
الأهل . . تذكري هناك رجال لا
يصلحون للزواج . . رغبتهم التسكع . .

وحب للتفرد . . والصعلكة . . لكن
تصميمها . . وتحديها . . الكيران كانا
أقوى من كل التحذيرات . .

قالت اختها - بعد تحر عنه - في لهجة
جادة : سلوكه مختلف يفرش كيانه مائدة
شهية تتفكه بها الألسن وتتسمر حولها في
الليالي المقمرة . . ينشد متعة بطرق
ملتوية . .

نظرت إليها وكأنها تلومها لهذا
الكلام . . وكأن ليس من حقها أن
تتدخل في مصير مشاعرها . . لكن أختها
أردفت . . أما في عمله فهو يمثل
الطموح . . ردت عليها باختصار
وبصوت مبحوح : أنا أحبه وسأكتفي به
وحده . لم يأت بعد!!

كم هي متعبة . . في هذه الليلة، لم
تستطع النوم . . تحاول أن تسيطر على
مشاعرها . . تضبطها . . لكن عبثا . .
لماذا تحس به يطغي على كيائها؟ . . يسبح
في دمها . . رغم ارتفاع تيار الحقيقة
أمامها . . ورغم أنها ربطت الأحداث
بعضها ببعض أشياء . . أشياء حولها
تحاصرها . . ولحظات أشتياق تعصف بها
فترهقها . . ثم بالتدريج . . بالتدريج
حل ذلك السلام الداخلي العذب الذي

تسلل إلى جفونها مثل النعاس المفاجيء
فقادها إلى النوم الهادىء في الليل
الأليف . . لعل النوم وحده ينقذها من
هذه الأفكار . .

مدت رجليها . . أرخت جسدها . .
غمرها الاستسلام مرة أخرى .



خيوط الظلام خالطها شيء من بياض
الفجر . . هوت على الأرض طاولة
صغيرة أيقظتها . . هبت من الفراش
مذعورة . . لم يكن بجانبها، السكون
خارج الغرفة ميت . . الضوء الخافت
يشع من المصباح الأصفر . . باب الحمام
موارب . . المسافة الضوئية تكبر . .
خطواتها البطيئة تقترب . . تطل . .
تقرب . . تراه وهو يقف وقد تخلص من
غترته وعقاله . . دشدشته والفنيلة . .
عارٍ تماماً كآدم قبل الوعي . . يندفع تحت
الدش . . ينهمر على جسده ماء حار
كالمطر الثقيل . . يبتعد متأوهاً . . ينتظر
الماء البارد . . ومن بين الضوء الخافت
ووشوشة المياه المتدفقة بقوة ترى رذاذ الماء
يتساقط على (روز) وهي شبه عارية إلى
جانبه حاملة له المنشفة ويده تحتضن
جسدها إلى حيث الظلام . .

سارت وراءها بحذر . . تسرب إلى
أذنها همس رقيق متقطع . . اقتربت من
الحجرة المفتوحة . . أنفاس متلاحقة
متلاصقة . . هو يضمها إليه بقوة
ويعتصرها وهي تسقط بين ساعديه جثة
رطبه تتأوه مرتعشة . . شهقت . .
تجمدت . . أصيب جسدها بمس
كهربائي جعلها تفقد القدرة على
الحركة . . شعرت بدوار . . تجمد الدم
في عروقها وهي تراه يلتهم أخرى
غيرها!! بسرعة تذكرت الليالي التي رأت
(روز) فيها ساهرة على ضوء الشمعة . .
ولعلها توا تعي ما معنى السهر المتأخر
والموسيقى والشمعة . . ومرة حين سألت
(روز) يهدوء عن هذا السهر المتأخر . .
بنفس الهدوء ردت عليها . . بأن لا وقت
لكتابة رسائل الأهل إلا في آخر الليل . .
أدركت الآن سر انتظارها مع بزوغ
الفجر حتى تلفظ شمعتها آخر أنفاسها
«بمازوشية» موروثة .

ياللفجيعة! المشهد المبتذل مازال
مجسماً أمامها . . إن ما رآته هذه الليلة لم
يكن حلمًا . . أو رؤيا . . أو وشاية . . بل
حقيقة رأتها جاثمة عليه . . كان عاجزاً
حين دلفت عليهما لم يكن قادراً على

السيطرة على دهشته حيال تعريتهما أمام
عينيهما اللتين كانتا تنظران إليهما بغضب
واشمئزاز. . نهض الاثنان بسرعة
وحاول كل منهما أن يغطي جسده
العاري بما تقع عليه يده. . وضعت
يدها على وجهها في محاولة فاشلة لمنع
نفسها من البكاء. . وأغمضت عينيهما
لبشاعة الصورة. . وشعور بالتقزز كاد
أن يخنقها. . حين رأت الأصابع التي
غمرتها بقبلاتها. . هي نفس الأصابع
التي تراه يقبل بها امرأة أخرى.



أقفلت غرفتها من الداخل. . يداها
تمسكان برأسها وتسدان أذنيها. .
وعيناها تتجولان في سقف الغرفة. .
اختلطت الأشياء بعضها ببعض. .
ركضت ذاتها شريطاً سريعاً يدور عجلة
خياله. .

لقد أدركت سر الاحساس الغامض
الراكد في أعماقه والذي يفصله عنها
كلوح من الزجاج البارد. . لماذا كان
يردد على مسامعها : (من لا يلتصق بك
لا يستطيع أن يعطيك الامتزاج
المطلق. . والاقتراب المطلق الذي هو
أقرب من الجلد والوجع والحنان).

لماذا كان يقول لها : (إن بعد
المسافة. . وعدم الامتزاج الكلي بين
الرجل والمرأة هما قمة الأزمة التي تنحطم
على صخرتها أرقى عاطفة بشرية. .
عاطفة الحب).

لقد تذكرت قبل أيام وفي لحظة من
الصفاء حينما كانت تلتصق به. . تطوي
رأسها تحت جناحيه وهي تحدته عن
رغبتها بالمولود القادم. . وابتسامة بعرض
السماء تملأ وجهها. . تذكرت كيف
ضاقت المسافة بينهما تماماً حتى أصبحتا
متلاصقتين متناغمين. . وكيف تملل من
المسافة حتى كادت شهوة الملل والضجر
تسحق الاقتراب. . لقد أحست أنه كان
يرضيها فقط. . وأن بينها وبينه فواصل
باردة تحجز مسافة الاقتراب.

أسئلة كثيرة أخذت تعلو وتعلو ثم
تهبط شيئاً فشيئاً لتسكن في قاع نفسها. .
كيف لم تلحظ هذا التحول. . كيف لم
تشعر بفتوره وملله حتى وهما في قمة
التلاحم والالتصاق الذي يريد.

لقد أدركت الآن سر التحول الذي
ترك في صدرها جرحاً كبيراً. . وضربة
سيف تتزف دماً ولا تبرا. . كيف تجرأت
(روز) أن تفعل هذا في حرمة البيت

المسافات .. جميلة والجمال النزق مثل
النار يحرق الرجال والنساء على السواء .



في اليوم التالي .. وبالهاتف .. حاول
أن يعيد على مسامعها الاعذار .. أنت
ملاذي الوحيد الذي أسرع إليه كلما
انتابني الشعور بالضيق .. في أحضانك
أمتلك العالم بأسره .. وفوق صدرك
أنسى كل همومي .. أرجوك ..
أرجوك .. أفهميني .. أقفلت في وجهه
الساعة .. انه لا يستحق حتى مجرد
الكلمات .. لقد وضعت بينها وبينه
سدوداً منيعة لن تندم عليها .

الذي وثق بها؟ لكنها .. لو لم تجد
التشجيع لما أقدمت على ..



اللجنة .. لماذا .. لماذا .. عقدت
أحلامها على مثل هذا الرجل؟ كيف
صدقت كلامه الذي كان يعلو على كل
ما تسمع؟ كيف نسيت مبادئها؟
بكت .. خارت قواها .. كيف ركضت
وراءه تلهث وتلهث .. نسيت الطريق
الذي أختارته .. وداست على
أفكارها .. وأحلامها .. مبهورة بما
يصوره لها .. كانت صادقة في حبها ..
وكان يجب صدقها .. لكنه فقدتها في
لحظة ضعف مع لعبة سحقت معه كل



قصة قصيرة الحب يسار

حسب الله يحيى

عند الباب الخارجي كان يراها، ولا تراه.. .
وفي المرات رآها مرارا.. . وربما
رأته، لكنها لم تألف وجهه كما ألف وجهها.. . وصار يترقب مرآة.
كان يحس بأن رؤيته لها، يحقق له بعض المسرة التي لا يستطيع تفسيرها.
كان في عينيه امتلاء كامل بوجودها.. . ويشتاق هذا الامتلاء كلما افتقدها.. .
ومع أنه يدرك تماما، أنها لم تره، وإن رأته عابرا أمامها، فإنه لا يشغلها التفكير به.. . وربما لم يخطر في بالها أن رجلا في عينيه لهفة صادقة إليها. وينشغل كلياً بها كلما رآها.. .

سأل نفسه مراراً: ما الذي يريده منها؟
لم يكن يعرفها، ولم يفكر يوماً بأن يسأل احدا عنها.. . لا لأنه لا يريد معرفة تفاصيل حياتها، وإنما لأنه كان يريد أن يصل إلى هذه المعرفة بنفسه، وألا يجعل الآخرين ينقلون إليه آراءهم.. . يكفيهم أن يلغي سؤاله عنها، لمجرد أنه سيستمع إلى رأي الآخرين بها، دون أن يكون هو قد امتلك رأيا بها. لكن حاجته إلى معرفة حوافز اليقظة والدهشة والعمق والجاذبية في عينها.. . جعلته يفكر جدياً بعرفتها.. . واكتشاف الأسرار التي تكمن في عينها.

الفتاة لا تنكسر، إنها مشاعر ليست
هشة، وليست عابرة.. ولا تحمل
الكذب، ولا الغش، ولا التلوين.

يلح وجهها عليه، يتفاعل معه،
ويعمق صلته به.

ومع أنها يجلسان عند مائدة واحدة،
إلا أنه ظل يراها ولا تراه، وتسكن في
أعماقه وهي غائبة تماماً عن عينيه..
فليكن، فكل ما لم يكن، يمكن أن
يكون.. وكل ما لم يكن، يمكن ألا
يكون كذلك..

غير أن وجودها في عينيه كان يكبر
سريعاً، مثلما تكبر كل الكائنات.. وفكر
أن يسألها عن: اسمها، عملها،
أوقاتها، ماذا تقرأ.. وفكر أن يجدها
ويصغي إليها.. ومرة ومرة، وفي كل
مرة يلغي التفكير بها.. ويعود مخاطباً
نفسه:

- العلاقات النبيلة، لا تنمو إلا حين
تجد منطقها، فالنمو يبدأ حين يبادل
نظرته ضوء الشمس، ويعمق صلته
بالأرض.

- هنا.. يبدأ منطق علاقة طيبة بين
الشمس والأرض، بينه وبينها.

كانت قارة مجهولة بالنسبة إليه، وكان
أمر اكتشاف تلك القارة يكبر في كل يوم
يراها فيه.. يدخل، يخرج، يمر..
تعب. يسيران دائماً باتجاهات معاكسة..

و.. رآها في مطعم الدائرة تشرب
الشاي.. تلمس القدرح بأنامل ناعمة،
شرب الشاي معها.. عن بعد.

الشاي دافئ في فمه، في فمها..
أصابعها، أصابعه.. تنزل يدها، تضع
القدرح في الإناء البلوري.. الإناء لا
ينكسر.. كيف؟

الإناء شفاف، وشفافيتها هي
أيضاً.. ولا شيء ينكسر.

وأخذ يجالس صمته، واحدة تجالس
صمتها وابتسامتها العذبة..

- لماذا لا يجاور الصمت.. الصمت؟
- تلك الابتسامة لمن؟

التفت، كان وجه زميلة يعرفها،
حيته، ودعته للجلوس مع.. مع تلك
الفتاة، ليكونوا، ثلاثة يقتلون الصمت.

جلس على خجل، حذق عن قرب
بعيني تلك الفتاة التي طالما انشد لمرآها.
وانتبه إلى الإناء وإلى أظافرها. وإلى بريق
عينها.. وأدرك تماماً بأن مشاعره نحو

الشتاء مسامات جلده . . ذلك أن
الشيخوخة بدأت قاسية معه ، سبابة إلى
زمانه .

خريف رمادي . . وأوراق الورد تأخذ
بالسقوط . . إلا أن وردة حياته بدأت
تتفتح . . ها هو برعمها ، عطرها . .
وانفاس الشباب تدق مع نسائم الخريف
الأولى . .

وعند الفجر الأول لتذكرها . الفجر
الأول الذي لاحقه فيه وجهها . . الفجر
الطموح والسعيد ورؤاه وجهها
الأكرم . .

كان يعشق الفجر ، ومن خلاله كان
يرى الأشياء في مطلعها العذري . وفي
اللقاء الأول ، حدثها عن الفجر .
قالت : سأحب معك .

- أنا أحسد الفجر ، أغار منه . .

وضحكت ملء القلب ، وضحك
ملء النشوة . وضحكا ملء الوقت
السعيد الذي جمع بينهما .

كانت تجلس إلى يمينه . . تتصفح كتابا
اختاره لها ، وفي يده يحتضن قلما قدمته
هدية إليه . . وقد تمنى ألا يحجب حبه . .
حبه دمه ، وحبه أنفاسه . . ومع الكتاب

وسرته تبريراته ، سره حزمه ويقينه بما
يملكه من صفاء نحو هذه الفتاة . . ليكن
الانتظار اذن ، لتكن لحظة اللقاء حلماً
جميلاً . . وهماً . . لم ينجز ، فكثير من
الأحلام والأوهام . . تظل غير منجزة .

غير أن حاجته إلى التحدث معها ، لم
تعد وهماً ، ولا وعداً ، ولا نشيد فرح
ينتظره ويتمناه ويريد أن يحتفل به الناس
جميعاً . . فها هي قريبة إليه ، شديدة
الإصغاء إلى كلماته ، منتبهة إلى خجله ،
وإلى حركة أصابعه وهي تعبت في
مفاتيحها المرمية فوق المائدة . . وتبادلته
ابتسامة . . فيحس من خلالها بأن عالماً
من الأفراح قد بدأ يتفجر . .

هو الآن يراها ، ويحرق في عينيها ،
مثلما يرى لوحة مقدسة ، ويقرب منها
ويحس أبعادها ، لكنه لا يلمسها .

قبالة وجهه تجلس . . وجهها
منشغل ، أحزنه هذا الإنشغال ، وجعله
يشعر ، كما لو أنه بليد ومغفل . . فتاة في
ذاكرته ، ورجل صامت ليس في ذاكرة
أحد .

كان الفصل خريفاً ، ومنذ البدء دق

والقلم . . كانا يفكران معاً، ويبحثان
عن إجابة.

لم تكن معه كلياً . . نظراتها ساهمة،
نظراتها المكتومة كانت تتكلم . . وتحزن،
وتضحك وتتأمل . . قلق غريب يسري
في كل كيائها.

وهو ينصت إلى الصمت . . الاصغاء
إلى السكوت يثير الترقب . . والشاي على
المنضدة يبحث عن دفء ومسرة . .
والشاي الخريفي له طعم خاص . .

يستذكر أخبار ليلة الأمس، وتستذكر
معه قراءة الصحف الأجنبية ولحناً
موسيقياً كان يلذ لها تكرار سماعه.
قالت:

- لنستمع معاً إلى الموسيقى
- أنا أجهل الإحساس بالموسيقى،
مثلاً أجهل السعادة.

- حسن . . انك تقرن الموسيقى
بالسعادة، تلك مسألة إيجابية في
الإحساس بالموسيقى.

- علميني الموسيقى إذاً.
وفي أعماقه كان يخاطبها: علميني
السعادة إذاً.

وادركت مراده . . قالت:

- وأنت علمني الشعر والحياة.
- من يهوى الشعر، يهوى الموسيقى
والحياة.

- تعال نكمل خبراتنا بالشعر
والموسيقى والسياسة والحياة.
وفوجيء بأنها تزج بـ «السياسة» . .
ولم يخف. قال:

- السياسة موقف.
- وهل أنت ضد المواقف؟
- بل معها . . ومع الحقائق.
- وهل تقتل السياسة الحقائق؟
- أحياناً.

وقفزت إلى ذهنه فجأة صورة عن
فرانكو - الرئيس الأسباني السابق - وهو
يعاني اللحظات الأخيرة قبيل موته،
حيث احتشد المتظاهرون أمام بيته . .
وبتأمل سأل الجنرال فرانكو طبيبه: ما
هذه الضجة في الخارج؟

وأجاب الطبيب مطمئناً: يا سيدي،
لا شيء، لا شيء يستحق الهلع . . هذا
هو الشعب الإسباني جاء ليودعك.

وصحاً فرانكو من الفرع الأخير وقال
مستوضحاً: وإلى أين سيسافر الشعب
الإسباني؟

سألته: ما علاقة هذه الصورة

بحدبثنا؟

يني على أسس متينة لا يمكن هدمه بسهولة .

أجاب : أردت أن انقل إليك مفهوماً للسياسة التي تبتعد عن الحقائق .

- لكن علاقتنا مع بعضنا، علاقة مكتوب لها العذاب . . والتلاشي يوماً ما .

تأملت وجهه . . وحدثت في عينيه ملياً . قالت :

وأدرك المعنى الذي يكمن في أعماقها . . أدرك أنه يعذبها بحبه . . وتعذبه بحبها . . إلا أن مثل هذا العذاب . . كان يسعدهما معاً .

- إنك مثل طائر الزعار، قلق ولا يستقر بك مكان .

وراجع حزنه . . فيما كانت تتأمله . . وتتابع تقاطيع وجهه . . وهي مشدودة، متوترة، قلقة . .

- بل مثل طائر البلكن . . هل سمعت به؟
- لا .

- إنه : الطائر الوحيد الذي لا يستطيع العيش لوحده .

- مابك؟

- ولماذا لا تكون مثل طائر التيم الذي أعجب به انطون تشيخوف وجعله عنواناً لإحدى مسرحياته القصيرة؟

- لا شيء . .
- بل هناك أشياء تخفيها عني . .
- إخفها إن كنت شديد الحرص على كتمانها . .

- لا . . هذا الطائر، يسمى بطائر النشيد . . نشيده الأول عند الولادة .

كانا يسيران جنباً إلى جنب . . كانت إلى يمينه، وكان به ميل شديد إلى أن تحيطه كلياً، أن تحاصره من كل الجهات . . أن تطوقه بأكليل كلمة سماوية خلقة . . وقع خطواتها . . وهذا الإنس إلى جانبها، وهذه الرائحة من شعرها وأصابعها . . هذا الضوء الساطع من عينها . . هذا اللحن الغريب في

ونشيده الثاني قبيل الموت .

وسرهما هذا الحوار . . قال :

- العلاقة الطيبة والمتينة بين اثنين . .

هي علاقة اضافة وتبادل خبرات .

- هكذا نريدها فعلاً . .

- وهكذا نبنيها . .

- ألا تخشى أن تهدم؟

- الهدم عملية هشة، سريعة . . وما

صوتها العذب . . وهذه الرقة . .
المهرجان، الفرحة، الحياة كلها . . كلها
مجتمعة تحقق سعادته وسعادتها . . كان
المساء قد أقبل . . وقطرات من المطر
الخريفي . . بدأت تتساقط، ونسمة برد
نفحت وجهيهما.

سألته: هل تحب المطر؟
- كثيراً . . المطر يغسل همومي
الثقيلة .

- همومك فقط . . ؟
وابتسم لها: همومنا معاً . .
- وبنيت . .
- بنيت حبا في ربيع أخضر .
- والليل . . ؟
- لا أحبه .
- لماذا؟
- يخفيك عني . . أنا لا أحب هيمنة
الليل على حبنا .

كانت أشجار الزينة العالية تشكل
توازياً مع مسيرتها . . وهناك في صفحة
جذوعها . . يتخفي كلب تخافه، وإنسان
يتستر تكرهه . .

سألته: لماذا نتستر على حب نألفه
ونفتنعه به؟
- نحن محاصرون بالكرهية . . الكل

يريد أن يحولنا إلى مشهد يتسلى برؤيته .
- ولكننا لانقوم بأدوار المهرجين . .
نحن لا نمثل، نحن نعيش تجربة حب
حقيقية؟

- والمجتمع يطالبنا بالنتائج .
- والسياسة تريد أن تدجن حبنا .
- ولذلك صار حبنا يسارا .
- هل تؤمنين باليسار؟
- نعم . . مادمننا غير تقليديين، ولا
نحافظ على عقل بليد . . فنحن من
اليسار الذي يتقدم إلى أمام بقناعات
كاملة .

كانت تنصت إليه، وتكبر صورته في
أعياقها . . كانت تحس بأنه يعبر عن
أفكارها . . الحب فكر أولاً، وما دمننا
نحب بعقل . . فإننا نبي . . هكذا كان
يقول لها . .
- والعاطفة .

- العقل يجعل العواطف أسمى
وأعمق وأكثر رسوخاً . . بالعقل نتحكم
بعواطفنا وليس العكس .

قالت مبتسمة: - يعجبني فيك . .
قدرتك على إقناعي .
وقال مبتسماً: - ويعجبني فيك . .
أنك لماحة، ذكية . . لا شيء يمنعك عن

القبول بالرأي السليم حتى لو كان ملغياً
لقناعاتك السابقة .

- ولماذا لا تفكر باقناع الآخرين؟

- الآخرون .. ليسوا على شاكلتك ،
ولا على شاكلي .

- ألا تفكر بأن علاقتنا مهددة بالخطر؟
كان يدرك تماماً مصدر الخطر ..

وكانت تدرك تماماً عمق هذا الخطر ..
ومع ذلك تقول :

- ليكن متزوجاً ، ولأكن عذراء ..

لكل منا اشكالاته الخاصة ، وأفكاره
وخصائص وضعه الاجتماعي ..
لابأس ..

ومع ذلك يقول :

- لتكن في شبابه .. ولأكن أباً لعدة

ابناء ، وليكن الشيب يفتحهم مظهره ..
لا بأس .

وتقول :- له ماضيه ، علاقته ..

ويقول :- لها ماضيها ، علاقاتها ..

واتفقا على أن يكون الماضي صفحة

مطوية .. فكل شيء يتم بالإقتناع
وبالوعي .. غير أنه فوجيء مرة بسؤالها :

- من أين لك هذه الدمية التي تعلقها

في سيارتك؟

- من إحدى طالباتي .. التي صارت
صديقة طيبة ..

- فلانة .. ؟

ولم يكن بمقدوره أن يحترم نفسه حين
يكذب عليها .. رغم أنه كان يفضل أن
يكون باراً بكتمان هدية يحترم صاحبها
ويصون اسمها .

وسكتا .. ثم مضى زمن .. وإذا بها
تحرك الدمية .. وتنبهه إلى وجودها ..

واقلقه إلحاح لم يعرفه عنها من قبل ..
إلا أنها ذات مساء صارحته وهي
مرتدة :

- لماذا لا نفرق .. ما رأيك ، النتائج

ليست في صالحنا؟

وفوجيء بسؤالها .. أحس بأنها تقطع

أوصاله ، وتقطع أوصالها معه .. أحس
بعذابها ، بأن تكون له كلياً .. أن تفكر

به ، ليصبح شاغلها الأساس .. أو
لتتوقف عن حبه .

- وهل عدت بأن نختار الحب يميناً؟

- وماذا نفعل؟

- أن نعيش زماننا كاملاً ، أن نختار

سعادتنا .. لا أن نجعل الآخرين
يختارون لنا حياتنا .

الحياة وتكرارها . .

وتذكرت وحدتها في غرفة حرصت ألا
يكون فيها متنفس لحشة . . حتى تألف
نفسها وحزنها وجبها المكتوم، وذاكرتها
المعذبة، وانتظارها المر . . والحاحها وهي
توقد غضبه حين تذكر تلك الدمية
المعلقة في سيارته . . تلك الدمية المشنوقة
الملعونة . . التي أحزنه انشغالها بها . .
فقطعها فوراً . . حتى لا يشعرها بأنه
يضع أمام عينيه لمسات امرأة أخرى . .
واستجابات لغضبه بغضب آخر . .
قالت :

- لو كنت أغار حقاً لغرت من
زوجتك وأطفالك . .
- ولماذا لا أغار من زملائك واسرتك !
وسكتا . . كان السكوت مراجعة
لحبها . . مراجعة في حب امتدت جذوره
في الأرض بعمق . . وبات من الصعوبة
اقتلاعه . .

حين يشاق إليها، يكلمها هاتفياً . .
ويقراً لها قصائد أعجبه . .
وفي هذا الصباح قرأ لها قصيدة لجاك
بريفير:

- وهل كنت تفكر بالزواج مني . . لو
لم تكن متزوجاً؟
- بالتأكيد . .
- هل فكرت بذلك . .
- فكرت
- وإلى ماذا توصلت؟
- وانت الى ماذا توصلت؟
- سأتزوج يوماً . .
- وسأشقى يوماً . .

وتابع حديثه بعد لحظة صمت: حين
اتزوج منك . . سيكون هناك أشكال مع
زوجة وأبناء ومجتمع . . ومحنة وهموم
تلاحقك .

- ألم تختبر . . الحب يساراً؟
- اليسار في حبنا ليس تطرفاً . . نحن
نحب بعقولنا .
- وحين اتزوج أنا . .
- سأكون حزينا بالتأكيد . . لكنني
سأختار طريقاً اخترته بنفسك . .
- لكنك تسمي الحياة الزوجية . .
مؤسسة قمعية . .؟

- هذه هي المسألة التي لا يقتنع بها
أحد إلا عندما يعيشها ويكتوي بنارها .
وتذكر حياة زوجية رتيبة، وثرثرة بليدة،
وثقل المرض والحاجات اليومية، وسلطة

أنا كان عندي الشمعه
وكان عندك الضوء
فمن الذي سرق الفتيل؟

قالت: نحن لانريد أن نعزل الضوء
عن مصدره
- ولكنهم سرقوا الفتيل!

- من هم .
- أولئك الذين اختاروا جهة اليمين
في الحب والسياسة والعمل .
- وكيف نستعيده ؟
- بالحب يساراً . . بالإبقاء على ضوء
داخلي .

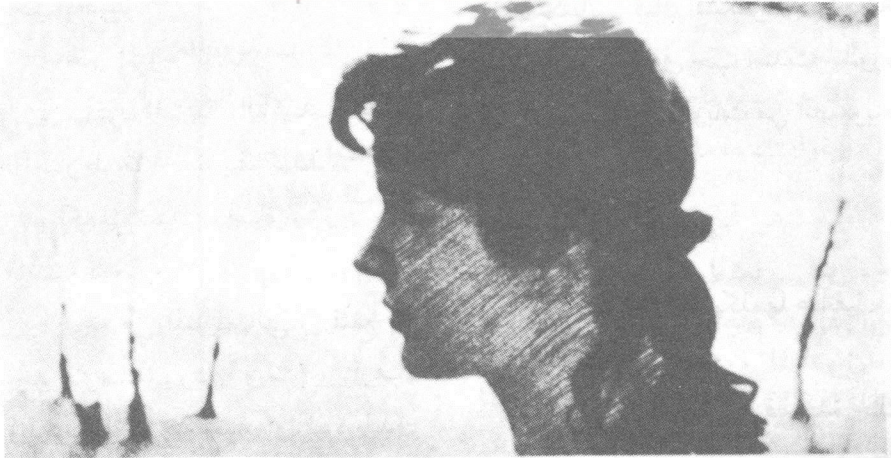
وانشغلت به كلياً، انشغلت بتلك
الإرادة التي يملكانها معاً في حب يضيء
في أعماقهما، ويتحدى وضعاً مهموماً

يعيشه كل منها . .

يفكران بطائر البلكن الذي يعشق
توحده مع الجماعة. . ويتذكران فرانكو
حين تساءل عن رحلة الشعب الإسباني
وبقائه هو. . أي تناقض بين البلكن
وفرانكو. .

أي تناقض بين الذين يشاهدون . .
 وبينهما إذ يوحدهما حب يستوعب أفراح
 العالم . . ويجلعه يعيش الحب يساراً؟
 إنها تراه . . ويراه . . ويكفيهما أن
 يكون انشغالهما ببعضهما . . ويشكلان
 معاً سعادة يذوب فيها الليل . .
 يذوب . . ليتفتح النهار عن حب يساري
 رائع . . .

ARCHIVE في وضعاً مهموماً
http://Archivebeta.Sakhrir.com



ندوات

حالة النفط الآن !

متابعة / يحيى رشيد

تختلف هذه الندوة عن سابقتها التي نظمتها الجامعة الأمريكية ضمن برنامجها الثقافي العربي للموسم الحالي ٨٧/٨٨ والتي سبق أن نشرنا تغطية عنها في العدد ٢٦٧ من مجلة البيان. أما زاوية الاختلاف فأمران. الأول تنظيمي، لأن هذه الأخيرة تأتي ضمن برنامج الندوات الثقافية واللقاءات الفكرية والأمسيات الشعرية المنظمة من طرف الهيئة المصرية العامة للكتاب، والتي تعتبر أعلى هيئة ثقافية في مصر من حيث شمول النشاطات، فهي تصدر المجلات مثل فصول وابداع والقاهرة وعلم النفس، وتطبع الكتب، كما تسهر على أضخم مكتبة في مصر وربما في الوطن العربي من حيث وفرة الكتب المطبوعة والمخطوطة وكذا الدوريات والمجلات القديمة.

أما زاوية الاختلاف الثانية فهي عمق الأسئلة المطروحة في هذه الندوة وكذلك تعدد الموضوعات التي تم تناولها. والجدير بالذكر أن ندوة أخرى كانت حول نفس الموضوع انعقدت «بأثلي» القاهرة في بدايات هذه السنة وحاضر فيها كل من الدكتور عبدالمحسن طه بدر والدكتور صلاح فضل . .

أما ندوتنا هذه فقد اشترك فيها الدكاترة لويس عوض، صلاح فضل، شكري عياد، عبدالعزيز حمودة. بالإضافة إلى الدكتور سمير سرحان الكاتب والناقد المسرحي مشتركاً ومسيراً.

وفيما يلي فقرات دالة من المداخلات التي تلت تقديم الدكتور سمير سرحان والذي أوجز فيه بعض اتجاهات النقد الغربي، مستنتجاً أن النقد في العالم الغربي أصبح محصوراً في الجامعات. أي أنه نقد أكاديمي. ولكنه لم يغفل الإشارة إلى اتجاهين سمى الأول نقداً تطبيقياً. ويمثله كارل ولسن وسمى الثاني نقداً نظرياً (نظرية الأدب) يمثله الماركسيون وأزباب النقد الحديث. وأشار إلى أن الانفصال بين الاتجاهين يدل على خطأ ما في هذا النقد. حيث أصبح الأول صحفياً والثاني متخصصاً.

وأشار الدكتور سمير سرحان في ختام مداخلته التقديمية إلى أن النقد الحديث شاع بيننا منذ الستينات إلا أن تياراته ظلت فردية من غير أن تتحول إلى مدرسة. وإن كان النقد الاجتماعي - في نظره - سيطر على العديد من الكتابات. كما أن بعض التيارات المتخصصة مثل البنيوية والسيمولوجيا أخذت تضرب في أعماقنا بشدة وتباعد بين النقد والشارع. مدخلة النقد إلى المؤسسات الأكاديمية. حسب تعبيره.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تطور نظرية النقد

١ - من مداخله د. لويس عوض

« سوف أحاول من جانبي - لكي نفهم ما نحن عليه الآن - أن أقدم عرضاً سريعاً لتطور نظرية النقد في مصر والوطن العربي بصفة عامة في الخمسين سنة الأخيرة. فمن الأشياء اللافتة للنظر أن بدايات هذا النقد في مصر اقترنت في العشرينات بعودة طه حسين والضجة التي أحدثها في كتابه عن الشعر الجاهلي وحديث الأربعاء. ويمكن أن نجمل ما قاله:

١ - أنه حاول أن يدخل ما يسمى استخدام الدليل العقلي بدلا من الدليل النقلي في

فهم الأدب وتاريخه .

٢ - أنه تحرك بعد أن وضع اللبنة ، إلى عرض المذاهب النقدية كما يعرفها الغربيون .

كانت تلك مرحلة البحث . وبدأ الاهتمام بشيء غير علم البلاغة . وتبلور هذا الاتجاه في كتاب د . محمد مندور عن النقد المنهجي عند العرب والذي حاول فيه أن يؤصل شيئاً من النقد كما يفهمه الأوروبيون .

ولكن الأهم من هذا أنه في الأربعينات بدأت في النقد مدرستان : فمندور بدأ نظريته عن الشعر المهموس . وكان هذا شيئاً جديداً في فهمنا للشعر العربي مع أن نظريته هذه كانت مألوفة في الآداب الأوروبية . وكانت ضرورية لفهم شعر مدرستي الديوان وابولو .

الشيء الآخر الذي استجد في الأربعينات ، هو محاولة الاهتداء بتأثيرتين وكور وعامة النقاد الأوروبيين الذين ربطوا الأدب بالحياة . . وكان هذا فرعاً من فروع التفكير الماركسي في ذلك الوقت . لم تكن كلمة الالتزام قد ظهرت بعد لأنها من ابتكار الوجوديين فقد بنى الماركسيون نظرية النقد عندهم على تصور أن الأدب عنصر فاعل ومؤثر يغير المجتمع من خلاله نفسه .

ثم في أواخر الأربعينات جاء من فرنسا محمد القصاص وأكمل شيئاً هاماً لأنه أدخل الفكر الوجودي إلى النقد العربي . فبدأ الناس يتكلمون عن الالتزام . ولكن بالمعنى الوجودي ، لأنه فردي قائم على حرية الاختيار وليس على الجبر التاريخي . فقد جعل محمد القصاص من المثقفين المصريين يقبلون أن الأدب أداة في تغيير الحياة . ولكن بالمعنى الفردي ومن غير وضوح إيديولوجي . أي أن دعوته كانت إلى فكرة الحرية ومسئولية الإنسان عن نفسه والانسانية بشكل عام دون تقييد بأيديولوجية محددة . فعند سارتر ، مهمة الأدب تعميق مبدأ الحرية والاختيار . وتلك عنده عملية فردية بحثية . ولكنها تصب في تعميق حرية الإنسان والانسانية .

وهذه المدارس الثلاث ، مدرسة مندور في الشعر ومدرسة القصاص في الالتزام

ومدرسة المنهج التاريخي، صارت جنباً الى جنب، وهناك مدرسة رابعة اقترنت من نظرية الفن للفن كان زعيمها. د. رشاد رشدي. الذي عمل على تأسيس جمعية الفن للفن وان كان د. مندور حاول التصدي لها لإيمانه بالادب الهادف.

وتابع د. لويس عوض حديثه عن النقد عند الجيل الثاني مستطرداً إلى سرد قصة على هامش الدعوة للفن من أجل الفن. حيث حكى أن د. مندور عرض عليه تأسيس جمعية مخالفة. ولكن د. لويس عوض تحفظ بحجة عدم جدوى تأسيس جمعية من ذلك النوع. وحيث كان د. رشاد رشدي في غير حاجة لمقاومة. لأنه تراجع عن مشروعه.

هذه هي الاتجاهات التي سادت النقد العربي قبل السبعينات حسب وجهة نظر د. لويس عوض. ويلاحظ عليه اغفاله بعض الرواد أمثال العقاد وأنور المعداوي وقد لاحظ ذلك عليه الشاعر عبدالمعطي حجازي في ختام الندوة.

مصر والبحث عن الذات

وقد اقر د. لويس عوض انه بعد السبعينات انشغل بدراسات أخرى عن بناء الدولة الحديثة وتاريخ الفكر وأن ذلك ابعده عن النقد الأدبي. كما اضاف ان كل عمله لا يزيد على أن يكون تطبيقاً لنظرياته قبل ١٩٥٢: وأن ما جاء بعد ذلك هو تطبيق لذلك المنهج. وأشار الى أن د. مندور ظل أكثر حيوية لأنه أخذ قضية العلاقة بين الأدب والمجتمع بإيجابية أكثر. ثم أضاف: «بعد انتهاء هذه الحقيقة حدثت هناك خلخلة ليس فقط في النقد الأدبي ولكن في كل وجه من وجوه الحياة. فمصر تبحث عن نفسها منذ سنة ١٩٧٠. في اعتقادي أن اختفاء المدارس النقدية الواضحة المعالم ليس الا تعبيراً عن شيء آخر في المجتمع. وهو اختفاء القلب العظيم. كأنه ليس هناك إيمان بشيء كبير. فنحن في مرحلة انتقال لا يزدهر فيها الا الأكاديمي.

وقد اهتم الأساتذة بالبنوية لأنها غذاء للمثقفين. وهناك شيء آخر أود أن أضيفه، وهو أنه بتبني بعض أساتذة الجامعة لها، فقد شرفوا وجه مصر الفكرى،

فمصر مرت عليها فترات بعد ١٩٦٧ لم يكن فيها أي محاولة لبناء المثقفين .

وقد تم الاحتفاء بظهور مجلة فصول لأنها أثبتت وجود أساتذة اجلاء في مصر رغم عدم موافقتي على تقديمهم للبنىوية وتحويلها الى ميتافيزيقا . ولكنهم أثبتوا أن في مصر علماً ثابتاً . حيث يمكن للنقد في مصر أن يصل إلى أعلى مستوى كما في أي بلد عربي آخر .

وقد تراجع الفكر في مصر بعد الهزيمة كأشياء كثيرة . وبدأ هذا الفراغ يملأه أساتذة أمثال د . سمير سرحان ود . عبدالعزيز حموده الذين حاولوا أن يملأوه في المسرح على سبيل المثال بعد غياب الرواد .

العودة للتراث

٢ - من مداخلة د . شكري عياد

«أنا أطرح النقد على شكل تحاور . لكن أنبه إلى ناحيتين وردتا في العرضين الوصفين السابقين .

الأولى : هي اظهار التناقض بين النقد الأكاديمي والنقد الأدبي بمعناه العام .

الثانية : هي أن الكلام على نقدنا أصبح كأنه امتداد للكلام على النقد الأدبي

الغربي . فطه حسين سلط مقاييس النقد الأدبي التاريخي (منهج تين) على ابداعنا الشعري في فترتين . فترة الشعراء العذريين وفترة الشعراء المعاصرين . كانت عيناه دائماً على الأدب الغربي . ومن مقالاته تقديم بودلير وترجمة قصيدة له وفيها نصح الشعراء بالاعتداء بها .

وأظننا في فترتنا نبحت عن ذاتنا كما قال د . لويس عوض ومعنا الوطن العربي . مصر تبحت عن ذاتها ، ولا يمكنها ذلك بعيدا عن تاريخها . فلا يمكن أن يحيد النقد العربي الحديث عن التراث النقدي العربي ومنه البلاغي بشرط أن يفهم فهم جيداً معاصراً .

لا نقنع بتطبيق مناهج غربية على أدبنا القديم . أو تقسيم النقد إلى لغوي وانطباعي وربما فلسفي لكي نلتمس هذا في تراثنا النقدي . تراثنا كله في حاجة إلى إعادة نظر . وإلا أصبح كشبح يهددنا . فلا بد أن يواجه وأن يعرف . وهذا يقتضي المنظور التاريخي أي أن نقف في عصرنا وننظر إلى ماضينا . دون أن ننسى أن سمة هذا العصر خض الثقافات القومية واخراج زبدتها مجتمعة .

هل علينا أن نلاحق الغرب ونظل دائما في الذيل ، أم نصنع على الأقل ما يصنعه المستشرقون وهو أن ننشئ في تراثنا وندرسه بعقلية متفتحة لنضيف إلى التراث العالمي ؟ . .

وأضاف د . شكري عياد أن النقد والابداع قد ينيران السبيل إلى موقف حيوي يربط الأدب بالحياة ، ولكن ليس بالتصور الساذج فيجب لاكتشاف الذاتية أن نظل بعيداً عن النرجسية والخوف من الأجانب . وأن هذه المواجهة يجب أن تكون بثقة كاملة دون خوف من مواجهة حقيقتنا كيفما كانت .

وأكد د . شكري عياد مثلما أكد د . لويس عوض قبله أنه لا يتابع متابعة عميقة حركة النقد الآن وبخاصة انتاج الشباب . وهكذا ختم مداخلته بقوله : « واعترف أنني لا اتابع كما ينبغي اخواني الأصغر سنا وخصوصا أولئك الذين يشعرون بأنهم يبشرون بشيء جيد . وقد ألمت بشيء من ذلك قبل هذه الندوة ووجدت أنهم يعانون ما يعانيه هذا النقد الآن . بل يمثلون أزمة هذا النقد . أصبحت القصيدة مثلاً موضوعاً للقصيدة . كأنها هي الخلاص ، وأرجو أن يكون هذا ارهاصاً بشيء أعظم وأقيم » . .

الثقافي والأكاديمي

٣ - من مداخلة د . عبدالعزيز حمودة

« أركز على نقطة واحدة انتهى إليها د . سمير سرحان ود . لويس عوض ، هي العلاقة الواحدة سواء في المؤسسة الغربية أو المصرية ، بين المؤسسة النقدية

والأكاديمية. فهي أقوى من أن تنفصل، فالأكاديميون كان لهم الفضل في قيادة المؤسسة الثقافية حتى الآن، وعلى سبيل المثال التف أساتذة الجامعة المصرية وأسسوا «فصول» التي هي منبر للدراسات العربية. والتي تمثل أزمة المؤسسة النقدية في علاقتها بالمؤسسة الأكاديمية. لكن المؤسسة الأكاديمية في أزمة الآن. لأن الجيل الحالي يواجه أزمة نشر وبحث. وربما هذا ما دعا أساتذة الجامعة للخروج إلى القارىء.

وقد تحول البحث الأكاديمي إلى اتجاهين: فبدل أن يركز الأستاذ الجامعي على اخراج كتاب علمي، أصبح همه تأليف كتاب مدرسي، أما الناحية الثانية فهي الأبحاث المحدودة التي تنشر بأعداد محدودة لتقدم إلى لجان الترقية العلمية.

كما أننا لم نتحول بعد من مرحلة النقل والترجمة إلى مرحلة الاحالة والإضافة الحقيقية. وعلينا في وقت واحد أن نلاحق الجديد في النقد في مدارس اللغويات. وهذه مشكلة لأنه حتى القادرين منا على مواكبة تغيرات النقد الغربي، تواجههم مشكلة المصطلح والترجمة. كما في مجلة فصول.

ان العلاقة بين المؤسسة الثقافية والأكاديمية التي نتباهى بها هي الآن مهددة. .



٤ - من مداخلته. صلاح فضل

«مهما كان السياق الذي غمرنا فيه أساتذتنا الأجلاء بوضعنا في التصور الكامل لحالة النقد الأدبي عندنا، الا أن لي تعقيبات. وسأبدأ بالاختلاف معهم. لأن ماير به النقد العربي في مرحلته الراهنة ليس تطوراً طبيعياً ولا نتيجة منطقية للمراحل السابقة عليه. بل أنه أخذ يمارس القطيعة المعرفية الثانية بعد القطيعة الأولى التي شق به طه حسين الصمت. وخرج بها إلى العصر الحديث. وفكرة القطيعة المعرفية مأخوذة من مجال العلوم الطبيعية والتجريبية. وهي أنه في بعض المراحل تحدث طفرات تغير المسار السابق. والنقد الحديث في العقدين الأخيرين يمارس هذه القطيعة من تاريخه. ولأننا لا يمكن أن نعتبر أنفسنا غير طبيعيين، فما يحدث لنا يجب أن يستجيب لما يحدث

في العالم . يترتب على ذلك أنه من نتائج هذا التطور أنه مهما كانت ايدولوجية الناقد ، أصبح من واجبه امتلاك جهاز معرفي معقد وكامل . يتمثل في محصلة المعارف في عدة علوم أساسية ومعاونة للنقد والأدب . ابتداء من علم اللغة والنفس والاقتصاد والانثروبولوجيا وغير ذلك .

ان الذين يتغنون بالتراث وان شاركتهم جزئيا ، لابد أن ندرك أننا لا نستطيع أن نكرر نماذج شيوخنا . لأن أدوات المعرفة في العصر الحديث تغيرت وتضاعفت . ومن ثم فلا مناص لنا أن نعيش اللحظة الراهنة وقدنرا أن نمتلك كل محصلة معارفها وتجاربها بأقصى يقظة وعلم . فبدون ذلك لا يمكن لنا أن نعي ظواهرنا الإنسانية . ومنها ظواهر الابداع الأدبي . ان امتلاك هذا الجهاز هو الحد الفاصل بين الثثرة الفارغة والحديث في النقد وعلم الأدب .

مما يترتب على ذلك أيضا ، أنه قد حدث تغير جذري في مصطلحات النقد ولغته . لأن تغير المصطلح يحدد المعالم البارزة للتغير المنهجي والعلمي . فتقدم الانسانية يتم تحديده بعدد الكلمات الجديدة التي تعبر عن الحقائق الجديدة .

ليس بوسعنا أن ننكر هذا التغير في طبيعة فهم الظواهر لكي نتمسك بمصطلح عزيز علينا أو مريح لنا . لأننا بذلك ننتكس . فالتحولات تلقى مقاومة لأنه ليس لدينا متلق نموذجي وجمهور على درجة مقاربة من الوعي والمعرفة .

الأشكال الجديدة

الظاهرة الأخرى هي أن الأشكال والأنماط القديمة ، تتوالد في أشكال وأنماط جديدة . وهي تغزونا وتكسب ملايين المتلقين .

وأضاف د . صلاح فضل أن هذه الأشكال الجديدة تقدم عن طريق الراديو والتلفزيون والسينما . وأن هذا الأمر جعل الناقد أمام مسؤولية جديدة وكبيرة هي قياس جمالية هذه الفنون الجديدة . وأن على الكتاب والمبدعين الوعي بهذه الظاهرة والمساهمة فيها حتى لا يتركونها لأنصاف الكتاب على حد تعبيره .

وقد أضاف كذلك إلى ملاحظاته، ملاحظة عن عنوان الندوة نفسه: «حالة النقد الآن»، فأشار إلى أنه من الملاحظ أننا نعيش آناء مختلفة مما يعني تجاوز العصور. فكل واحد يعيش في فترة زمنية متباعدة إلى حد ما عن الآخر. وهناك من يعيشون بعواطفهم في عصور سابقة. لكنهم ضعيفو التأثير في نظره. ولذلك لا ينبغي الانزعاج من وجودهم. فهم ضيوف على عصرنا الحديث. فالتأثير والفعالية الحقيقية هما العنصر المثير الجديد القائد.

ثم عاد د. صلاح فضل بعد هذا ليشارك سابقيه من المداخلين رغبتهم في ضرورة أن تعود مصر إلى سابق عهدها لكي تبقى في مقدمة الدول العربية ثقافياً: «أريد أن اطمئن د. لويس عوض الذي حمل هذا الهم في قلبه ودفعه ذلك إلى الاعتراف الشجين بأنه منذ ١٩٦٧ شعر بفراغ حقيقي. فتلك الجهود لم تذهب هباء. لأن حركة التنوير الحقيقية قائمة في مصر بأكثر مما نتصور ..

هذا يقودني للحديث عن الريادة المصرية للنقد العربي بصفة خاصة. لأن مصر لم تعد تستأثر بالابداع بعد أن ظهرت التجديدات في عواصم عربية أخرى في الشعر والقصة. وشاركت مصر في هذه الريادة. لكن بحكم المحصول الثقافي والبشري اعتقد أن الحركة النقدية في مصر هي التي تفقد الآن الوطن العربي. وقد يزاخما في ذلك إخواننا في أقصى الوطن العربي وإن كان ذلك ليس له تأثير كبير على هذا الوضع، نظرا لوجود تلك العواصم في الأطراف ثم لعدم تمكن المثقفين فيها من التحوار مع العناصر التي لازالت قابلة للنقاش من التراث العربي النقدي.

الصحافة والنقد

إن الصحف المصرية تعطي للقارئ في الداخل والخارج أقبج وجه للثقافة في مصر. انها اهانات مقصودة وواجهات مضللة ينبغي مواجهتها. فمهمة النقد التطبيقي تظل هي الوصف والتحليل والتفسير دون الحكم والتقييم. فليس من حق الناقد اختزال تجربته في أحكام عابرة رغم اختلاف القراء في درجة استيعاب

التجارب . وعلى الناقد قيادة عمليات التغيير . فإن أدب الثورة عليه أن يقود الثورة الأدبية .

ان النقد الحديث يؤكد أن أدبية الأدب هي مظهر تقدميته . لا ما يرفعه من شعارات . لأن الأديب لا يحاسب على النوايا والجبهات التي يدافع عنها . وإنما يحاسب على ما يحققه في أدبه من تغيير في حساسية الإنسان ووعيه بالوجود . والنقد الذي لا يكشف عن هذه الأدبية ليس نقدا مهما كانت أصباغه وادعاءاته .

هذه الندوة هي ترجمة لجانب من الأسئلة التي تدور في أذهان النقاد المصريين حالياً تجاه الابداع والنقد والثقافة بشكل عام . وربما يكفي هذه الندوة أنها أكدت أهمية مناقشة هذا الموضوع . وان كان يلاحظ أن جانباً من الندوة ظل عن حالة النقد قبل «الآن» وليس عن حالته الآن كما هو في عنوان الندوة .

والواقع أن هناك أكثر من قاسم يجمع بين النقاد المشاركين في هذه الندوة . فهناك ناقدان على الأقل غير متابعين ولا معرفة لهما بالواقع الحالي لمستجدات الحركة النقدية ، مما يشكك في مدى عمق الأسئلة التي يمكن أن يطرحانها عن واقع ليست لهما به دراية كافية . .

ثم هناك نوع من الغنائية البكائية عن ماضي النقد الحديث لتبرير الأزمات المنهجية التي يعرفها هذا النقد الآن ، وكأن الماضي النقدي كانت له فعالية تجاوز بها عصره ليضيء بها واقع الجيل التالي .

والمتتبع لهذه الندوة يلاحظ أن هناك شبه جهل أو ربما اغفال - إذا استعملنا تعبيراً أقل حدة - للحركة النقدية في البلدان العربية الأخرى من غير مصر . فقد تركز الحديث طوال الندوة عن رواد النقد في مصر وصولاً إلى وضعيته الحالية في مصر مع التأكيد على أهمية مجلة فصول بالخصوص .

وهذه في رأينا حالة من حالات النقد الآن في مصر بصفة خاصة . وهي عدم وجود تواصل بين نقاد البلاد العربية الأخرى . ويظهر ذلك في قلة اللقاءات الفكرية

المشتركة وعدم توزيع مجلات بعض الأقطار العربية في مصر . وعلى سبيل المثال فإن
المجلات التي تصدر في سوريا والمغرب والجزائر وليبيا غير موجودة في مصر اطلاقا .

أما ختام الندوة فكان بقراءة اجمالية للأسئلة التي قدمها المتابعون كتابة . ولم
يتطوع للتعقيب على بعضها سوى د . لويس عوض . كما لم يتطوع للتعقيب الشفهي
على الندوة سوى الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي . فهل هذا مما يدخل أيضا في حالة
النقد الآن!!! .



أخطاء في

كتابان معاصري

د. كمال نشأت

صادفتني خلال قراءاتي سواء في الكتب أو المجلات أو الجرائد بعض الأخطاء التي ترجع إلى متابعة الكاتب لغيره من الكتاب ونقله عنهم بعض الآراء المغلوطة دون حيلة، كما أن البعض الآخر يرجع إلى عدم المعرفة والجرأة في استخدام القلم دون دراية بصحة تفاصيل الموضوع المعالج. ولا ريب أن وجود هذه الأخطاء في كتب مطبوعة أو في مجلات أو جرائد منتشرة بين أيدي الباحثين والأدباء والقراء عامة مدعاة لانتشارها والثقة بها والاعتماد عليها على اعتبار أنها آراء ومعلومات مطبوعة، والكلام المطبوع يوحى بالثقة لأنه يفترض - كفكرة عامة - أن صاحبه لم يكتبه وينشره على الناس إلا بعد تأكد ودراسة وتمحيص.

أول هذه الأخطاء متابعة الدكتور محمد فتوح أحمد في كتابه القيم (الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - ط ٢ - ١٩٧٨) للذين أرخوا الشعر الرمزي من الأدباء اللبنانيين ومنهم صلاح لبكي في كتابه (لبنان الشاعر) والياس أبو شبكة في كتابه (روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة)، فقد قالوا إن أول قصيدة رمزية كتبت في الشعر العربي الحديث كانت للشاعر اللبناني أديب مظهر وقد كتبها عام ١٩٢٨.

من هنا كان اعتماد الدكتور فتوح على هذه المعلومة وترديده لها في كتابه السالف الذكر (ويكاد يكون مقررا أن أول شرارة رمزية من هذا القبيل كانت على يد الشاعر اللبناني الدكتور أديب مظهر، إذ سقطت بين يديه مجموعة من الشعر الفرنسي للشاعر بيرسامان فقرأها قراءة اعجاب واستيعاب وظهر أثرها جليا في قصيدته (نشيد السكون) التي نشرت في حدود سنة ١٩٢٨ . وهي سنة وفاة الشاعر أو قبلها بقليل، ثم مالبت أن اتبعها بطائفة من القصائد الماثلة التي تعتبر باكورة هذا الاتجاه في الشعر اللبناني وأكاد أقول في الشعر العربي المعاصر، ص ١٩٢).

وها هي أبيات القصيدة :

أعد على نفسي نشيد السكون	حلوا كمر النسم الأسود
واستبدل الأنات بالأدمع	واسمع عزيف اليأس في أضلعي
واستبقني بالله يا منشدي	
فالليل سكران وأنفاسه	تلفح أجفاني وأحلامي
تنساب حولي زفرة زفرة	حاملة أكفان أيامي
بالله هلا نغم قاتم	على بقايا الوتر الدامي
فإن في أعماق روحي صدى	مثل ديب الموت بين الجفون
أكلما هزك تذكراها	بكيت تحنان الصبا الأول
صحبت في الوادي خيال الطيوب	مرافقا رقرقة الجدول
تفر أحلامي على نسمة	نحيلة معسولة المبسم
فتنحني فوق بساط المغيب	فيا لتحنان الصبا الأول

الأزاهير السود

والحقيقة التي يجب أن تعرف هي أن عبد الرحمن شكري كان أسبق من أديب مظهر في التعامل مع الرمزية وكذلك أحمد زكي أبو شادي وقد بينت في كتابي (أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث .) وهو كتاب طبعته دار الكاتب

العربي في القاهرة سنة ١٩٦٧ أي قبل طبع كتاب الدكتور فتوح بسنوات حقيقة الأمر في هذه المسألة ولو اطلع عليه الدكتور لتجنب الوقوع في الخطأ الشائع الذي تناقلته الأقلام دون تمحيص .

لقد ذكرت في كتابي السالف الذكر أن لعبد الرحمن شكري قصيدة بعنوان (الأزاهير السود)، وقد شرح شكري عنوانها في هامش ديوانه (الجزء الثالث صفحة ١٧) بقوله (المقصود بالأزاهير السود لذات الحياة التي تعود بالأم) ومن أبيات هذه القصيدة :

قد جنينا من أزاهير الردى	زهرة اليأس وأزهار الأسى
زهرة سوداء لا تعدلها	زهرة حمراء من زهر الهوى
كيف تهوى زهرة أوراقها	من دموع الصب تندى والدماء
تشعل الوجد ولوعات الغليل	وهي مثل الجرح في صدر القتيل

وقد نشرت قصيدة شكري عام ١٩١٥، إلا أنها وإن كانت ارهاصا رمزيا فإن الرمزية التي لفتت نظر الباحثين ومنهم الدكتور فتوح في قصيدة أديب مظهر قد تمثلت تماما في قصيدة لأحمد زكي أبي شادي قالها عام ١٩١٠ ونشرها في نفس العام في كتابه (قطرات من يراع في الأدب والاجتماع) وهو ما زال فتي صغيرا . والذي يجمع بين قصيدتي أديب مظهر وأبي شادي هو (الخلط بين معطيات الحواس) وهو التراسل بين الحواس بحيث يوصف المسموع بالمشوم والمرئي بالمسموع وما إلى ذلك حسب الوقع النفسي للشيء الخارجي وهو ما وقف عليه الدكتور فتوح وشرحه في كتابه مبينا مظاهره في قصيدة أديب مظهر . والذي يثير الدهشة حقا هو أن شاعرا صغير السن وفي هذا الوقت المبكر من تاريخ حركة التجديد الشعري خاصة ما يتصل بالرمزية يستطيع أن يكتب هذا النموذج الشعري المتحرر من ركام التقليد الذي كان سائدا في ذلك الوقت فقد كان عمر أبي شادي وقتئذ ١٨ عاما، وقصيدته هذه فذة رائدة لا في رمزيته فحسب، ولكن في جدة موضوعها وطريقة تناوله وفي أسلوبها المتحرر وفي صورها المبتكرة . . وسنرى كل ذلك في أبياتها التالية وقد عنونت باسم (ألحان النارج) وفي العنوان ما فيه من رمزية جديدة :

ألحان النارنج

من عبير النارنج أصداء ألحان تمشت في روحه العبقري
كم غرام له تكرر في الأعوام تكرر آية من نبي
هو نور مشعشع حينما الزهر ضياء مجسم من لحون
وقفتي تحته عبادة مشدوه وأحلامه فنون الفنون
ليس وهما تخيلي إن وجداني من الزهر والضياء الصريح
ليس وهما تسمعي تلك ألحان تداوي كالوصل قلبي الجريح
أيهذا النارنج يا صاحبي الشادي بأحلام عالم مسحور
هاهنا نحن من عبيرك نستاف جمالا مؤصلا في الدهور

والخلط بين معطيات الحواس كظاهرة رمزية واضح بين : (من عبير النارنج
أصداء ألحان) أو (الزهر ضياء مجسم من لحون) الخ . . والقصيدة قبل هذا وبعد هذا
قد نشرت عام ١٩١٠ بينما قصيدة أديب مظهر قد نشرت عام (١٩٢٨) . . . !

ولعل ريادة أبي شادي لا تتضح تماما إلا إذا وضعنا قصيدته هذه وسط الشعر
الذي كان يقال زمن كتابتها ونشرها وهو عام ١٩١٠ .
الخطأ الثاني هو ماذهب إليه الدكتور عبد الله سرور في كتابه عن الشاعر
السوري خليل شيبوب الذي عاش ومات في الإسكندرية والذي عده الدكتور عبد
الله رائد التجديد الشعري واعتبره أول من كتب قصيدة التفعيلة استنادا على القصيدة
التي نشرها في مجلة أبولو (عدد نوفمبر ١٩٣٢ - صفحة ٢٢٧) ومن أبياتها التي تحققت
فيها صفة الخروج على الشكل القليدي قوله :

هدأ البحر رحيا يملأ العين جلالا
وصفا الأفق ومالت شمسه ترنو دلالا
وبدا فيه شراع
كخيال من بعيد يتمشى

في بساط مائج من نسج عشب
أو حمام لم يجد في الروض عشا
فهو في خوف ورعب .. الخ ..

والحقيقة أن خليل شيبوب ليس أول من كتب شعر التفعيلة وأبو شادي هو
الذي سبقه إلى كتابتها ويأتي بعده علي أحمد باكثير، وقبلها تفرد أبو شادي بكتابة
القصيدة ذات البحور المختلفة والتي أطلق على طريقة نظمها (مجمع البحور) وهي
خطورة رائدة سبقت شعر التفعيلة وتمثلها قصيدة أبي شادي (الفنان) التي نشرها في
ديوانه الضخم (الشفق الباكي) عام ١٩٢٦ ومن أبياتها :

تفتش في لب الوجود معبرا
عن الفكرة العظمى به لألباء
ترجم أسمى معاني البقاء
وتثبت بالفن سر الحياة

وكل معنى يرف لديك في الفن حي
إذا تأملت شيئا قبست منه الجمال
وصنته كحبس في فكك المتلالي

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تبت فينا العبادة .
وكذلك قصيدته (مناظرة وحنان) وهي قصيدة جمعت عدة أبحر مختلفة وفي
الوقت نفسه كانت أول قصيدة في شعر التفعيلة، وقد نشرت في ديوانه (مختارات
وحي العام) سنة ١٩٢٨، ومن أبياتها :

وجلسن بين تناظر متأملات في المرائي
فلم التناظر
الحسن وحدته تجل وإن تنوع أو تباين
فله الجلاله
وللمحبين أشواق وتقديس

هيهات يحصرها داع إلى حصر
فالحسن سلطان والجوهر الأسنى
لا قسمة المظهر
مهما ازدهى وغلا . . الخ . .

لقد نشرت قصيدة أبي شادي عام ١٩٢٨ وقصيدة خليل شيبوب عام ١٩٣٢ ،
من هنا تتضح ريادة أبي شادي وسبقه في هذا المجال . ويأتي بعد أبي شادي على أحمد
باكثير في مسرحية (روميوجوليت) ، ولكن يطول بنا الحديث إن رحنا نتتبع مسار
شعر التفعيلة فالذي يعيننا في هذا المقام الاشارة إلى خطأ المعلومة التاريخية التي تقول
إن خليل شيبوب هو أول من كتب قصيدة التفعيلة ، وهنا أحيل القارئ الكريم
الذي يود الاستزادة من هذا الموضوع إلى مقال للدكتور ابراهيم حمادة تحدث فيه عن
شعر التفعيلة ورواده خاصة علي أحمد باكثير وعنوان المقال (مدخل شكلي إلى الشعر
في مسرح الشرقاوي - مجلة القاهرة - عدد ١٥ يناير ١٩٨٨) .



ARCHIVE بين التقليدي والمجدد

أما الخطأ فيقع في مقال نشر عن الشاعر محمود حسن اسماعيل بجريدة الأهرام
في الباب الذي يشرف عليه الشاعر فاروق جويده (أهرام يوم الخميس ٥ - ٥ -
١٩٨٨) . فقد ذهب كاتب المقال وهو دكتور اسمه محمد علي هديه إلى أن الشاعر
محمود حسن اسماعيل كان رائدا مجددا وسط شعراء تقليديين ذكر أسماءهم وهم خليل
مطران وأبو شادي وأحمد محرم الخ . . والاشارة إلى مطران وأبي شادي وتصنيفهم في
عداد الشعراء التقليديين وأن محمود حسن اسماعيل هو الرائد المجدد وحده يدل على
جهل مطبق بالحركة الشعرية منذ ابتداء نهضتنا الأدبية ، ولست بحاجة إلى ذكر
بديهيات تدرس لطلبة الفصول الأولى في كليات الآداب ، فمطران كما يعرف كل
الأدباء والمثقفين والمطلعين على الحركة الشعرية الحديثة من أوائل من فتحوا باب
التجديد إن لم يكن أولهم ، وهو أسبق تجديدا من مدرسة الديوان ، فاعتاده في وقت

مبكر على ثقافته الفرنسية قد أمده بألوان من الابداع التجديدي في مضمون القصيدة، ويكفي أن نذكر قصيدته الشهيرة (المساء) التي قالها وهو عليل بمكس الاسكندرية سنة ١٩٠٢ والتي قامت على (الحلول الشعري) كما قال شيخ النقاد محمد مندور، ويكفي أن نشير إلى أنه كتب الشعر القصصي جنسا من الشعر يقصد إليه بذاته، وإنه لمن المخجل أن أشير إلى ذلك لأن ما أقوله أصبح من بديهيات حقائق تاريخنا الشعري الحديث، والكلام يطول لو رحت أصحح معلومات الدكتور المذكور، ولكن يكفي أن أحيله إلى كتابي (أبوشادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث) الصادر في سنة (١٩٦٧) وإلى كتاب الدكتور عبد العزيز الدسوقي (جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث - ١٩٦٠) ليعرف أباشادي وتجديده وريادته وأثره في الحركة الشعرية وليعرف أن محمود حسن اسماعيل - وهو شاعر كبير حقا - كان أحد تلاميذ مدرسة أبولو التي رأسها أبوشادي وترك في أبنائها أثارا واضحة، أشير عليه بقراءة هذين الكتابين حتى لا يكرر قوله مرة أخرى ويضع نفسه في مكان لا أرضاه له ولا لغيره.

ميخائيل نعيمة

والخطأ الرابع أو بالأحرى الأخطاء التي تأتي في المقام الرابع في هذا المقال تقع في الكلمة التي كتبها المحرر الأدبي لمجلة «المصور» - كما نشر فوق هذه الكلمة - وذلك في العدد الصادر يوم ٤ مارس ١٩٨٨، وكانت الكلمة حول الأديب اللبناني الراحل ميخائيل نعيمة.

أول هذه الأخطاء قوله إن نعيمة (من الجيل الذي ناضل ضد الاستعمار الغربي في صباه وعاصر الاستقلال الوطني لبلاده في رجولته) فلم يعرف عن نعيمة اشتغال بسياسة ولم يذكر هو أو واحد من الذين كتبوا عنه من رفاقه المهجريين شيئا من ذلك لا في صباه (ولست أدري كيف يحارب صبي وحده الاستعمار الغربي) في لبنان أو روسيا حيث درس أربع سنوات ولا في أمريكا التي هاجر إليها في مطالع شبابه وإن كان قد جند في الجيش الأمريكي المتمركز في فرنسا إبان الحرب العالمية الأولى.

والخطأ الثاني القول بأنه (أسس مع جبران خليل جبران رابطة القلم) والرابطة التي أسسها اسمها (الرابطة القلمية) لا (رابطة القلم)، والخطأ الثالث قوله (من أهم الكتب التي صدرت عن ميخائيل نعيمة كتاب صدر هنا في مصر وكتبه العقاد، ويعتبر أيضا من أهم الكتب التي كتبها العقاد في النقد الأدبي) وهو قول يثير الدهشة والتعجب ولست أدري من أين جاء المحرر الأدبي بهذه المعلومة لأن العقاد لم يكتب إطلاقا أي كتاب عن ميخائيل نعيمة وكل الذي فعله أنه كتب مقدمة لكتاب نقدي ألفه ميخائيل نعيمة وطبعه له في القاهرة صديقه محي الدين رضا وذلك سنة ١٩٢٣ فالكتاب الذي يتحدث عنه المحرر الأدبي غير موجود وكتب العقاد لا تخفى على أديب في الشرق العربي كله، ولو اطلع المحرر على كتاب (الغربال) الذي ألفه نعيمة وهو الكتاب الذي يدور حوله حديثنا لوجد مقدمة العقاد تحتل صفحاته الأولى! . والخطأ الرابع يتركز في أن المحرر الأدبي يقول إن نعيمة (عمل فترة بالتجارة) والحقيقة أنه لم يعمل بها، ولم يكن تاجرا في يوم من الأيام مثل أكثرية المهاجرين، ولكنه عمل محاسبا في محل تجارة يملكه آخرون فقد كان موظف (كيس) كما نقول في هذه الأيام، وهو أيضا لم يعمل (فترة) كما يقول المحرر وإنما قضى حياته في هذه الوظيفة الصغيرة حتى عودته إلى لبنان سنة ١٩٣٢ ولعل هذه المعلومة تعلق قلة المال الذي رجع به إلى وطنه كما يقول في مذكراته الشخصية في كتابه (سبعون) . والخطأ الخامس قوله (وكان قد اتخذ له صومعة في جبل اسمه «شخروب» . .) وشخروب هو اسم ضيعة كان يملكها أخوه وهي التي عاش فيها نعيمة سنه الأخيرة قبل أن يترك جبل (صنين) المشهور.

والخطأ السادس قوله عن نعيمة (وهو رسام وفي كتبه رسوم كثيرة بريشته) وأنا شخصيا لا أعرف أنه رسام ولم أقرأ فيها اطلعت عليه من أبحاث تناولته أنه كان يعرف الرسم ويحلى بعض كتبه بريشته وربما يكون المحرر قد خلط بينه وبين زميله المهجري جبران خليل جبران الذي كان رساما وكان كاتباً شاعرا وحلى بعض كتبه بريشته فعلا وقد أتاحت لي الظروف أن أرى متحفا لرسومه احتل شقة في عمارة صغيرة في قرية (بشري) بجبل لبنان عام ١٩٧١ .

ويقع الخطأ السابع في قوله أيضا (له كتاب وحيد بالانجليزية هو (مركو) وإن كان قد ترجم إلى العربية بعد ذلك) والصحيح أن اسم الكتاب هو (مرداد) لا (مركو) وهو رواية فلسفية صوفية نشرها عام ١٩٥٢ في بيروت، أما قوله (وإن كان قد ترجم إلى العربية بعد ذلك) فهو يوحى بأن أدبيا آخر غير ميخائيل نعيمة قد ترجمه والحقيقة أن نعيمة نفسه هو الذي ترجم كتابه إلى اللغة العربية.

